О. Г. Егоров

М. Ю. ЛЕРМОНТОВ КАК ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ТИП

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

В монографии впервые в отечественном лермонтоведении рассматривается личность поэта с позиций психоанализа. Раскрываются истоки его базального психологического конфликта, влияние наследственности на психологический тип Лермонтова. Показаны психологические закономерности его гибели. Дается культурологическая и психоаналитическая интерпретация таких табуированных произведений, как «юнкерские поэмы». Для литературоведов, психологов, культурологов, преподавателей.

- Олег Георгиевич Егоров
  - ○
  - ○
  - ○ Предисловие
  - ○ Введение
  - ○ Глава первая
  - ○ Глава вторая
  - ○ Глава третья
  - ○ Глава четвертая
  - ○ Глава пятая
  - ○ Глава шестая
  - ○ Глава седьмая
  - ○ Глава восьмая
  - ○ Глава девятая
  - ○ Глава десятая
  - ○ Глава одиннадцатая
  - ○ Заключение
  - ○ Словарь психологических терминов, использованных в монографии
  - ○ Библиография
  - ○ Приложения
    - ■ «Лесной царь» В. А. Жуковского и «Клара Моврай» В. И. Красова. Диалог двух романтиков
    - ■ Психоаналитический метод в «Таинственных повестях» И. С. Тургенева
    - ■ У истоков психологического анализа Ф. М. Достоевского (Петербургская поэма «Двойник»)
- notes
  - ○ 1
  - ○ 2
  - ○ 3

- ○ 4
- ○ 5
- ○ 6
- ○ 7
- ○ 8
- ○ 9
- ○ 10
- ○ 11
- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47

- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91

- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135

- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179

- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223

- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232
- ○ 233
- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237
- ○ 238
- ○ 239
- ○ 240
- ○ 241
- ○ 242
- ○ 243
- ○ 244
- ○ 245
- ○ 246
- ○ 247
- ○ 248
- ○ 249
- ○ 250
- ○ 251
- ○ 252
- ○ 253
- ○ 254
- ○ 255
- ○ 256
- ○ 257
- ○ 258
- ○ 259
- ○ 260
- ○ 261
- ○ 262
- ○ 263
- ○ 264
- ○ 265
- ○ 266
- ○ 267

- ○ 268
- ○ 269
- ○ 270
- ○ 271
- ○ 272
- ○ 273
- ○ 274
- ○ 275
- ○ 276
- ○ 277
- ○ 278
- ○ 279
- ○ 280
- ○ 281
- ○ 282
- ○ 283
- ○ 284
- ○ 285
- ○ 286
- ○ 287
- ○ 288
- ○ 289
- ○ 290
- ○ 291
- ○ 292
- ○ 293
- ○ 294
- ○ 295
- ○ 296
- ○ 297
- ○ 298
- ○ 299
- ○ 300
- ○ 301
- ○ 302
- ○ 303
- ○ 304
- ○ 305
- ○ 306
- ○ 307
- ○ 308
- ○ 309
- ○ 310
- ○ 311

- ○ 312
- ○ 313
- ○ 314
- ○ 315
- ○ 316
- ○ 317
- ○ 318
- ○ 319
- ○ 320
- ○ 321
- ○ 322
- ○ 323
- ○ 324
- ○ 325
- ○ 326
- ○ 327
- ○ 328
- ○ 329
- ○ 330
- ○ 331
- ○ 332
- ○ 333
- ○ 334
- ○ 335
- ○ 336
- ○ 337
- ○ 338
- ○ 339
- ○ 340
- ○ 341
- ○ 342
- ○ 343
- ○ 344
- ○ 345
- ○ 346
- ○ 347
- ○ 348
- ○ 349
- ○ 350
- ○ 351
- ○ 352
- ○ 353
- ○ 354
- ○ 355

- ○ 356
- ○ 357
- ○ 358
- ○ 359
- ○ 360
- ○ 361
- ○ 362
- ○ 363
- ○ 364
- ○ 365
- ○ 366
- ○ 367
- ○ 368
- ○ 369
- ○ 370
- ○ 371
- ○ 372
- ○ 373
- ○ 374
- ○ 375
- ○ 376
- ○ 377
- ○ 378
- ○ 379
- ○ 380
- ○ 381
- ○ 382
- ○ 383
- ○ 384
- ○ 385
- ○ 386
- ○ 387
- ○ 388
- ○ 389
- ○ 390
- ○ 391
- ○ 392
- ○ 393
- ○ 394
- ○ 395
- ○ 396
- ○ 397
- ○ 398
- ○ 399

- ○ 400
- ○ 401
- ○ 402
- ○ 403
- ○ 404
- ○ 405
- ○ 406
- ○ 407
- ○ 408
- ○ 409
- ○ 410
- ○ 411
- ○ 412
- ○ 413
- ○ 414
- ○ 415
- ○ 416
- ○ 417
- ○ 418
- ○ 419
- ○ 420
- ○ 421
- ○ 422
- ○ 423
- ○ 424
- ○ 425
- ○ 426
- ○ 427
- ○ 428
- ○ 429
- ○ 430
- ○ 431
- ○ 432
- ○ 433
- ○ 434
- ○ 435
- ○ 436
- ○ 437
- ○ 438
- ○ 439
- ○ 440
- ○ 441
- ○ 442
- ○ 443

- ○ 444
- ○ 445
- ○ 446
- ○ 447
- ○ 448
- ○ 449
- ○ 450
- ○ 451
- ○ 452
- ○ 453
- ○ 454
- ○ 455
- ○ 456
- ○ 457
- ○ 458
- ○ 459
- ○ 460
- ○ 461
- ○ 462
- ○ 463
- ○ 464
- ○ 465
- ○ 466
- ○ 467
- ○ 468
- ○ 469
- ○ 470
- ○ 471
- ○ 472
- ○ 473
- ○ 474
- ○ 475
- ○ 476
- ○ 477
- ○ 478
- ○ 479
- ○ 480
- ○ 481
- ○ 482
- ○ 483
- ○ 484
- ○ 485
- ○ 486
- ○ 487

- ○ 488
- ○ 489
- ○ 490
- ○ 491
- ○ 492
- ○ 493
- ○ 494
- ○ 495
- ○ 496
- ○ 497
- ○ 498
- ○ 499
- ○ 500
- ○ 501
- ○ 502
- ○ 503
- ○ 504
- ○ 505
- ○ 506
- ○ 507
- ○ 508
- ○ 509
- ○ 510
- ○ 511
- ○ 512
- ○ 513
- ○ 514
- ○ 515
- ○ 516
- ○ 517
- ○ 518
- ○ 519
- ○ 520
- ○ 521
- ○ 522
- ○ 523
- ○ 524
- ○ 525
- ○ 526
- ○ 527
- ○ 528
- ○ 529
- ○ 530
- ○ 531

- ○ 532
- ○ 533
- ○ 534
- ○ 535
- ○ 536
- ○ 537
- ○ 538
- ○ 539
- ○ 540
- ○ 541
- ○ 542
- ○ 543
- ○ 544
- ○ 545
- ○ 546
- ○ 547
- ○ 548
- ○ 549
- ○ 550
- ○ 551
- ○ 552
- ○ 553
- ○ 554
- ○ 555
- ○ 556
- ○ 557
- ○ 558
- ○ 559
- ○ 560
- ○ 561
- ○ 562
- ○ 563
- ○ 564
- ○ 565
- ○ 566
- ○ 567
- ○ 568
- ○ 569
- ○ 570
- ○ 571
- ○ 572
- ○ 573
- ○ 574
- ○ 575

- ○ 576
- ○ 577
- ○ 578
- ○ 579
- ○ 580
- ○ 581
- ○ 582
- ○ 583
- ○ 584
- ○ 585
- ○ 586
- ○ 587
- ○ 588
- ○ 589
- ○ 590
- ○ 591
- ○ 592
- ○ 593
- ○ 594
- ○ 595
- ○ 596
- ○ 597
- ○ 598
- ○ 599
- ○ 600
- ○ 601
- ○ 602
- ○ 603
- ○ 604
- ○ 605
- ○ 606
- ○ 607
- ○ 608
- ○ 609
- ○ 610
- ○ 611
- ○ 612
- ○ 613
- ○ 614
- ○ 615
- ○ 616
- ○ 617
- ○ 618
- ○ 619

- ○ 620
- ○ 621
- ○ 622
- ○ 623
- ○ 624
- ○ 625
- ○ 626
- ○ 627
- ○ 628
- ○ 629
- ○ 630
- ○ 631
- ○ 632
- ○ 633
- ○ 634
- ○ 635
- ○ 636
- ○ 637
- ○ 638
- ○ 639
- ○ 640
- ○ 641
- ○ 642
- ○ 643
- ○ 644
- ○ 645
- ○ 646
- ○ 647
- ○ 648
- ○ 649
- ○ 650
- ○ 651
- ○ 652
- ○ 653
- ○ 654
- ○ 655
- ○ 656
- ○ 657
- ○ 658
- ○ 659
- ○ 660
- ○ 661
- ○ 662
- ○ 663

- ○ 664
- ○ 665
- ○ 666
- ○ 667
- ○ 668
- ○ 669
- ○ 670
- ○ 671
- ○ 672
- ○ 673
- ○ 674
- ○ 675
- ○ 676
- ○ 677
- ○ 678
- ○ 679
- ○ 680
- ○ 681
- ○ 682
- ○ 683
- ○ 684
- ○ 685
- ○ 686
- ○ 687
- ○ 688
- ○ 689
- ○ 690
- ○ 691
- ○ 692
- ○ 693
- ○ 694
- ○ 695
- ○ 696
- ○ 697
- ○ 698
- ○ 699
- ○ 700
- ○ 701

Олег Георгиевич Егоров
М. Ю. Лермонтов как психологический тип

© Егоров О. Г., 2015
© Когито-Центр, 2015

Посвящается Надежде – жене, другу, помощнице

Так не требует ли от нас обязанность сыновней любви и почтения всевосхвалять Лермонтова за все то многое, что достойно похвалы, и молчать о другом?

Владимир Соловьев

Предисловие

Книга эта выросла из доклада, прочитанного на научной конференции в Московском государственном областном университете в 2002 году. Доклад был посвящен невротическому характеру персонажа «Героя нашего времени». В прениях мне был задан вопрос: а не обладал ли сам автор теми же признаками невроза, которые бессознательно воплотил в своем герое? Я дал положительный ответ, хотя тогда еще не мог его обстоятельно аргументировать. За годы, прошедшие с момента написания той работы, я много занимался вопросами психологии писателей и вообще творческих личностей. Отдельные идеи и находки сложились в концепцию, изложенную в настоящем труде.

Проблема душевной истории писателя имела в отечественном литературоведении двоякое преломление. Психология понималась как «духовные искания» морального, религиозного и экзистенциального порядка в сочетании с социальными, политическими и семейными проблемами, вызывавшими конфликты того же самого свойства (духовная драма Герцена, духовный перелом Толстого, пересмотр мировоззрения Достоевским). Подобный подход к личности писателя перекликался с исследованием «диалектики души», метода «психологического анализа» того или иного произведения и его автора. В незначительных модификациях такой подход господствует и по сей день.

Психология писателя и психологический анализ его жизни и творчества с позиций конкретного научного метода, известного в мировой культуре по терминам «психоанализ», «аналитическая психология», «фрейдизм», «неофрейдизм», «глубинная психология», не прижился в русском литературоведении. Психоанализ как исследовательский метод не приветствовался даже тогда, когда европейская наука обогатилась рядом убедительных по глубине и научной доказательности работ авторитетных ученых. Приемы и наработки психоанализа либо не принимались в расчет, либо изгонялись научным сообществом отечественных литературоведов, как только заходила речь об их использовании в качестве объяснительного средства душевной жизни писателя. И все это не отголоски далекого прошлого, сорока – пятидесятилетней давности, а реалии сегодняшнего дня.

Когда я опубликовал в 2003 году в литературоведческом журнале статью о Лермонтове с использованием психоаналитических методик, рядом с ней редакция поместила комментарий известного ученого под заглавием «Нужен ли

Лермонтову личный психолог?» За ним последовал второй в следующем номере и в том же духе. В 2005 году впервые была издана очень интересная книга «К. Н. Батюшков под гнетом душевной болезни» неизвестного науке автора конца XIX века Н. Н. Новикова. В ней дана подробная картина психического заболевания поэта с характеристикой «Дневника болезни». При этом не кто иной, как современный издатель сего труда, в предисловии к книге, которую он признает «даже сейчас полезной», мимоходом делает такой пассаж: «предмет исследования „душевной болезни“ великого русского поэта более чем спорен».[1] Получается забавная вещь: налицо душевная болезнь поэта и книга, предметом которой она является, но самого предмета как бы и нет. Гегель называл такой оборот мысли хитростью разума. Аналогичные примеры можно многократно умножить.

В 1990-е годы гуманитарное сообщество России второй раз после 1920-х годов переживало увлечение психоанализом. Применительно к литературоведению этот бум был связан с переизданием работ В. Ф. Чижа, И. Н. Ермакова. Стал доступен «Клинический архив гениальности и одаренности» Г. В. Сегалина. Зародилось даже, усилиями Белянина, как будто бы новое направление в нашей науке – «психологическое литературоведение». Был защищен ряд диссертаций по литературоведению с использованием открытий З. Фрейда и его школы. Но общая картина в науке от этого так и не изменилась. Психоанализ в любом его истолковании – фрейдовском, юнгианском, адлеровском – по-прежнему пользуется недоверием со стороны научного сообщества литературоведов. Пациент скорее мертв, чем жив.

В чем же причина такого недоверия к широко признанному универсальному методу? Почему повальное увлечение психоанализом в 1990-е годы практически бесследно прошло для литературоведения и его важнейшей составляющей – биографии писателя? Мой ответ, наверное, не очень понравится почтенным профессорам и маститым литературным критикам, поскольку он лежит в плоскости обыденного сознания, а не философских высот. Но что делать, если учение мужи иной раз уподобляются презренному людскому стаду, от которого дистанцируются за кафедрой и в кругу своих не менее ученых собратьев. – Причина столь устойчивой неприязни к психоанализу заключается в обывательском страхе перед всем, что связано с психами, психушкой, клиникой и им подобными непристойными словами. Они, то есть слова *психоанализ, невроз, либидо, сублимации* и другие научные термины из арсенала научной психологии,

моментально вызывают отторжение, как только встречаются в тексте научного исследования по литературоведению. Безотносительно к объему и характеру их содержания они ассоциируются в сознании филологов с чем-то инородным и даже неприличным для знатока изящной словесности. В лучшем (!) случае они рассматриваются как досадный довесок к работе, который лишь обременяет научное исследование. Отрицательное отношение к материалу исследования переносится на предмет исследования. В этой связи К. Г. Юнг писал: «‹…› Общее пренебрежение к человеческой психике повсюду еще настолько велико, что самонаблюдение и занятость самим собой считаются чуть ли не болезненными явлениями. Очевидно, мы подозреваем психическое в привнесении чего-то нездорового или неполезного, отчего одно уже только проявление интереса к нему несет в себе запах больничной палаты».[2]

Что же предлагается взамен психоанализа? Устаревший и примитивный «психологический анализ», который связан с подлинным психоанализом психики индивида и психологии межличностных отношений только названием. К этому ветхому хозяйству относится пресловутая «диалектика души» (хотя «диалектика» вовсе не психологический термин), рассуждения типа: «Тургенев изображает лишь начало и конец психологического процесса своих героев, а Достоевский – все течение мыслей» и т. п. Вот классический пример традиционного психологического анализа в книге известного психолога И. В. Страхова: «‹…› Внутренние монологи являются формой художественного изображения чувств. Чувство выступает в них в своей непосредственности, в истоках зарождения в сознании и в последующем течении, которое писатель обрисовывает в различных стадиях, прослеживает влияние этих изменений на общий облик и поведение персонажей. Здесь выступают различные структуры эмоциональных процессов – чувства сложные и простые по составу, цельные и противоречивые. Таков психологический диапазон внутренних монологов».[3] Познавательная ценность подобных аналитических выкладок ничтожна, хотя и сопровождается такими понятиями, как структура и эмоциональные процессы. Действительно, какие механизмы душевной жизни и истоки ее конфликтов у героев Толстого раскрывает указание на то, что писатель воспроизводит «различные структуры эмоциональных процессов» (истоки названы, но не исследованы)? Такой «психологический анализ» вместе с практикующими его исследователями находится на донаучной стадии познания психических явлений. Это как если бы после работ З. Фрейда мы стали толковать сновидения по

соннику Г. Х. Миллера.

Писательской биографии как разделу истории литературы в этом отношении повезло меньше всех. В книгах данного жанра практически отсутствует анализ душевной структуры писателя, истоков и характера его душевных травм, места и значения в его жизни фантазий, снов, воспоминаний, то есть явлений бессознательного, проблемы сексуальности и ряда других важнейших составляющих психической жизни. Поэтому картина этой жизни значительно обедняется, а с ней теряется связь и с его произведениями, которые служат выражением всех перечисленных и иных психических фактов. Боязнь коснуться заповедного, наложение каких-то запретов на принципиально важные темы, утверждение, что психические отклонения не имеют отношения к сущности художественных феноменов, – словом, психология как наука в таком ее применении ближе к медицине, а не к литературе и поэтому не должна допускаться к пиршественному столу эстетики словесного творчества – все это входит в арсенал средств защиты литературоведов от нежелательного вторжения психологии в их епархию.

Однако еще в далеком 1907 году З. Фрейд развенчал эти предубеждения, указав на истинный путь писателя. «Мы слышим, – писал он в одной из блестящих своих работ, выполненных на литературном материале, – как нам говорят, что писатель должен избегать соприкосновения с психиатрией и оставить описание болезненных состояний психики врагам. На самом деле ни один настоящий писатель не обращал внимания на этот запрет. Ведь описание человеческой психики его самая важная вотчина; он всегда был предшественником науки, а также научной психологии ‹…› Таким образом, писатель не вправе избегать встречи с психиатром, психиатр – с писателем, а художественная трактовка психиатрической темы может быть очень точной без утраты красоты».[4] Десятилетием раньше известный русский психиатр и исследователь литературы В. Ф. Чиж высказал ту же самую мысль: патологические явления «играют значительную роль в жизни человечества и потому необходимо должны обращать на себя внимание великого художника, стремящегося нарисовать полную картину, изобразить жизнь во всех ее проявлениях».[5]

А в 1970-е годы, когда увлечение Фрейдом в среде гуманитарной интеллигенции не было таким повальным, как два десятилетиями спустя, известный советский философ Мераб Мамардашвили в лекции студентам ВГИКа утверждал: «‹…› Фрейда упрекали в циническом стремлении унизить высшую духовную жизнь человека, а именно искусство. Это

недоразумение, ничего этого у Фрейда нет, Фрейд не пытался искусство как таковое или литературу как таковую свести к выражению каких-то человеческих бездн».[6]

Возвращаясь к теме замысла книги о Лермонтове, должен признаться, что ее окончательная концепция сформировалась не сразу. Сложность материала исследования открывала два пути работы, которые, разнясь изначально, в итоге сошлись. Биограф Лермонтова, приступающий к его жизнеописанию с позиций научной психологии, сразу встает перед проблемой его трагической гибели. Многочисленные свидетельства и неоспоримые факты сразу наталкивают такого исследователя на мысль о преднамеренности поведения поэта, приведшего его к ранней смерти. Обратимся к документам.

Комендант Пятигорской крепости и окружной начальник подполковник В. И. Ильяшенко незадолго до ссоры Мартынова с Лермонтовым предупреждал последнего: «Посмотрите, сколько врагов вы себе нажили ‹…› И что ж? Только дурачитесь… Бросьте все это… ведь они убьют вас!..

Лермонтов саркастически улыбнулся, отступил шаг назад и, подумав немного, с чувством проговорил:

> Им жизнь нужна моя, – ну, что ж, пускай возьмут,
> Не мне жалеть о ней!
> В наследие они одно приобретут —
> Клуб ядовитых змей».[7]

Служащий пятигорской военной комендатуры плац-майор В. И. Чиляев так описывает реакцию Мартынова на шутки и колкости Лермонтова в его адрес: «Долго ли ты будешь издеваться надо мной, в особенности в присутствии дам?…» А вот материалы официального документа – Ответы на вопросы следственной комиссии секундантов Васильчикова и Глебова: «6-е. Поводом к этой дуэли были насмешки со стороны Лермонтова на счет Мартынова, который, как говорил мне, предупреждал несколько раз Лермонтова, но, не видя конца его насмешкам, объявил Лермонтову, что он заставит его молчать, на что Лермонтов отвечал ему, что вместо угроз, которых он не боится, требовал бы удовлетворения ‹…› (Глебов)».[8] Другой секундант, князь Васильчиков, так охарактеризовал эту версию дуэли: «Суть верна!»

Всякого опытного психолога (и непредвзято мыслящего исследователя – непсихолога) подобные факты сразу наведут на мысль о самоубийстве, к которому сознательно шел поэт. А если к этому добавить многочисленные высказывания самого

Лермонтова, поэтические и сделанные им в разговоре с близкими ему лицами, о его тягостном настроении перед последней поездкой на Кавказ, то такой вывод не покажется слишком смелым. Важно другое. Самоубийство – акт отчаяния или безнадежности. К нему обычно приводит тяжелое психическое состояние. И вот это последнее обстоятельство заставляло задумываться о психопатической природе поведения Лермонтова накануне дуэли. Мог ли психически здоровый человек проигнорировать все угрозы, предупреждения и предчувствия, которые буквально накатывались на него в последние недели и даже в последние дни перед роковым поединком? И было ли что-то *роковое* в самом факте дуэли? Логика рассуждения с неизбежностью подводила к мысли о невротическом характере Лермонтова, послужившем главной причиной его решительного шага, то есть самоубийства.

Первоначально я склонялся именно к такому объяснению причины гибели Лермонтова. Однако изучение фактов его биографии, включая возможные наследственные влияния, переписки и художественного наследия с позиций глубинной психологии, заставило пересмотреть казавшуюся очевидной гипотезу. Мне вспомнилось одно сакраментальное замечание К. Г. Юнга: «Здоровому человеку могут быть присущи отклонения, которые должны представляться посредственности психическим заболеванием либо просто означать уровень развития, превосходящий его собственный уровень».[9]

В поведении Лермонтова в кругу его знакомых, в светских сферах и, наконец, в «водяном обществе» Пятигорска, в его любовных увлечениях прослеживался ряд психологических закономерностей, которые выводили на другой путь в объяснении причин его гибели и дуэли в частности. Ни теория заговора, ни случайность, ни ошибка в оценке опасности поединка не укладывались в рамки гипотезы самоубийства и психопатического состояния поэта. Если даже и принять в качестве рабочей гипотезы версию о невротическом характере Лермонтова, то и сам характер и детерминирующие его факторы, вместе с преобладающими наклонностями и доминирующими отношениями к людям, должны рассматриваться в более широком психологическом контексте. Для этого необходимо было изучить структуру его семьи, наследственность, структуру его личности с ее доминантами, руководящую личностную идею, сложившуюся вследствие влияния этих структур и интенций. Исследования данного рода вывели на комплекс фундаментальных психологических проблем, в центре которого оказалась проблема *психологического типа.* От нее вели нити к

душевным конфликтам поэта, его социальным установкам, «причудам» характера, вопросам пола, любви и эротики, жизни и смерти. Во всем этом помогла разобраться глубинная (аналитическая) психология. Здесь можно добавить: по контрасту с отечественной традицией в лермонтоведении.

Согласно идущей еще из XIX века линией интерпретации причин гибели Лермонтова, поэт пал жертвой заговора. Здесь уместно перефразировать известный философский афоризм: чаще всего культурная тень писателя бывает важнее самого писателя, она является реальной исторической силой. Причем нередко заговоров выявлялось два – большой, на уровне великосветского Петербурга, и малый, в кругу «водяного общества» Пятигорска. Причина первого заговора заключалась в конфликте поэта с высшим дворянско-чиновничьим кругом столицы, который видел в Лермонтове, с момента написания стихотворения «На смерть поэта», своего заклятого врага (слова А. М. Хитрово, «разносительницы новостей» и наушницы Бенкендорфа: «А вы, верно, читали, граф, новые стихи на всех нас и в которых сливки дворянства отделаны на чем свет стоит?»[10]). Свет решил отомстить строптивому поэту и использовал с этой целью Мартынова в качестве орудия мести.

Другая версия схожа с предыдущей и отличается от своей сестры лишь масштабом заговора. Часть «водяного общества» была оскорблена поведением опального поэта, который постоянно направлял против нее стрелы своего остроумия. И «заговорщики» решили наказать оскорбителя, стравив его с соперником по ухаживанию за дамами Мартыновым. Однако в этом заговоре не предусматривался кровавый исход. Его участники предполагали, что сам факт дуэли приведет к более суровому наказанию Лермонтова и его удалению из города. Но как ни заманчивы обе версии и ни укоренены в традиционной литературе о Лермонтове, в них много спорного и противоречивого.

Первую версию питает «синдром» дуэли Пушкина и заговор против поэта, весьма убедительно изложенных В. В. Кожиновым в книге о Ф. И. Тютчеве. По аналогии с этим заговором строилась и гипотеза о кознях против Лермонтова. Пятигорский заговор выглядел бы более убедительно, если бы не одно хорошо известное обстоятельство. После ссоры Мартынова с Лермонтовым, закончившейся вызовом, полковник Мезенцев, генерал князь В. С. Голицын и доктор Рябов, медицинский консультант Лермонтова, то есть высокие чины и авторитетные в городе люди, посоветовавшись, решили немедленно удалить Лермонтова из Пятигорска, хотя бы в Железноводск, из опасения

за его жизнь. Так что опасность вполне возможного «заговора» уравновешивалась заботой о поэте и мерами к его безопасности.

И все-таки слабость теории заговора не в этих, сугубо внешних обстоятельствах. Искать причины никем не предвиденной и маловероятной по условиям Пятигорска того времени дуэли следует искать в личности Лермонтова, в особенностях его характера и душевных конфликтов. И проводником в такой работе может быть только метод психологического анализа. Заговор и случай – слишком мелкие обстоятельства и совершенно неудовлетворительные объяснения такого судьбоносного события. Ими умаляется личность Лермонтова, а происшедшее с ним низводится до заурядной мелодрамы в духе Коцебу.

Пора с Мартынова снять ореол злодея, на роль которого он совершенно не подходит: велика честь. Его рукой на самом деле двигали силы, но не те, которые имеют в виде иные мемуаристы и последующие исследователи. Тем силам вряд ли бы удалось направить в цель меткий выстрел плохого стрелка Мартынова на расстоянии двадцати метров.

Действительно, в гибели Лермонтова приняли участие мощные и влиятельные силы. Но искать их надо не вовне, а внутри самой личности поэта, в истории сложного и замысловатого развития его души. Эти силы действовали стихийно, бессознательно, они не управлялись волей Лермонтова, а напротив, подчиняли ее себе в важных жизненных ситуациях. Выявить эти силы, показать их динамику и воздействие на поступки поэта можно только с помощью метода психологического анализа. Здесь уместно привести слова величайшего знатока человеческой души К. Г. Юнга об этой неведомой нам, но неумолимой силе: «Вместо того чтобы ждать опасностей от диких зверей, обвалов и наводнений, человеку сегодня приходится опасаться стихийных сил своей психики. Психическое – это огромная сила, которая многократно превосходит все силы на свете».[11] Влиянию этой силы на судьбу Лермонтова и будет посвящена настоящая книга.

Назвав психологический анализ главным инструментом в исследовании истории души Лермонтова, мы только подошли к постановке проблемы и выбору научного инструментария. Метод психологического анализа поистине безграничен. И это его свойство заключает в себе риск впасть в односторонность и субъективизм. Поэтому возникает необходимость его конкретизации. Последняя зависит от объекта исследования. И здесь возникает определенное затруднение. Биографию писателя вряд ли можно рассматривать вне его творчества, вне конкретных

произведений. Сами эти произведения помогают разгадать многие загадки его душевной жизни. Но в своих творениях писатель тоже применяет психологический анализ при описании души своих героев. Этот метод чаще всего и становится объектом исследования литературоведов. А поскольку за Лермонтовым закрепилась слава основоположника русского психологического романа, уместно будет с самого начала развести эти два понятия – творческий метод писателя как один из возможных объектов исследования, вбирающий в себя и самоанализ с его многочисленными проекциями в его творениях, с одной стороны, и аналитику душевной жизни автора – с другой.

Классиками психоанализа было разработано несколько методов изучения души человека. Одни психоаналитики предпочитали детерминистский подход (Фрейд и его школа). Суть его заключается в изучении *истоков* душевных конфликтов человека и их влияния на всю его последующую жизнь. Другие (А. Адлер) подходят к тем же проблемам с позиций телеологии, то есть ищут конфликты в главной жизненной цели индивида, в его руководящей личностной идее. Третьи (Юнг и его школа глубинной психологии) делают акцент на иррациональных факторах человеческой личности и в их анализе опираются на все богатство человеческой культуры: мифы, символы, религиозные верования, алхимию и астрологию. Но тот же Юнг рекомендовал при выборе метода руководствоваться спецификой материала, своеобразием судьбы той личности, которая подвергается психоанализу. Это наиболее перспективный подход и будет принят нами за основу в настоящем исследовании.

Личность Лермонтова выделяется своей исключительной сложностью даже на фоне таких противоречивых и патологических фигур русской культуры, как Гоголь, Достоевский, Толстой, А. Иванов, Чайковский. И если в последних силы разрушения вполне созрели к моменту их ухода, завершив долгий изнурительный процесс страданий, то ранняя смерть Лермонтова с его не источенным болезнью организмом и душой, при всех случайных моментах, до сих пор содержит больше загадок, чем проясненных истин. Причину этого я нахожу в том, что как современники, так и несколько поколений исследователей подходили к разрешению этих загадок односторонне. Все они увлекались внешней стороной жизни поэта. Его душевная жизнь (не духовная!) оставалась не только неосмысленной, но даже неоткрытой. XIX век здесь трудно упрекнуть, потому что у него не было научных знаний о душе, открытых психоанализом в веке XX. А отношение своих современников (и наших не в меньшей степени) к *психическому*

прекрасно раскрыл Юнг.

Поэтому задача построения всеобъемлющей научной биографии Лермонтова немыслима без преодолении барьеров на пути изучения истории его души и интеграции этой истории в его «внешнюю», видимую биографию. Понимание данной проблемы в ее полном объеме – дело крайне сложное. Препятствием этому служит недостаточная подготовленность литературоведов в области научной психологии и названные выше предубеждения против психоанализа и его объекта. Но другого пути к постижению научной истины нет. Психоанализ давно является достоянием мировой культуры, и открещиваться от него было бы равносильно впадению в крайнюю форму аутизма. «Психоанализ – это не только метод лечения, но и научная теория человека ‹…› На переднем плане здесь стоят гуманистические ценности человечества ‹…› это направление оказало наибольшее влияние на людей искусства, философии, теологии». (54, XIII)

В связи с этим возникает закономерный вопрос: в какой степени и в каких границах область литературного творчества, и в особенности такая ее специфическая часть, как биография писателя, может быть рассмотрена с помощью метода психологического анализа? Не возникает ли здесь опасность перешагнуть границы автономной сферы литературоведения и предоставит другой науке описывать на своем языке и в рамках своего специфического задания литературные явления? То есть встает вопрос о сохранении специфики литературоведения. На мой взгляд, этот вопрос сродни вопросу о сохранении невинности после замужества: взаимопроникновение наук в такой же мере необходимость, в какой и общеизвестный факт. И здесь опять стоит прислушаться к мнению классика: «Без особых доказательств очевидно, что психология – будучи наукой о душевных процессах может быть поставлена в связь с литературоведением. Ведь материнское лоно всех наук, как и любого произведения искусства, – душа. Поэтому наука о душе, казалось бы, должна быть в состоянии описать и объяснить в их соотнесенности два предмета: психологическую структуру произведения искусства, с одной стороны, и психологические предпосылки художественно продуктивного индивида – с другой».[12]

Даже беглый взгляд на классические труды по психоанализу, в которых литературный и фольклорный материал является объектом исследования, вызывает смешанное чувство удивления и восхищения. Анализ сюжетных коллизий художественных произведений, того, что в науке о литературе принято называть темой, идей, проблематикой, системой образов, выполнен

психоаналитиками на высочайшем профессиональном уровне. Анализу таких книг, как «Она» Р. Хаггарда и «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Р. Л. Стивенсона, сделанного Юнгом, и «Градивы» В. Йенсена, выполненного Фрейдом, нет аналогов в соответствующей отрасли истории литературы. На этих исследованиях не только до́лжно учиться начинающим литературоведам. Не говоря уже об искусствоведческом анализе творений Леонардо да Винчи и «Моисея» Микеланджело Фрейдом, античных, восточных и библейских мифов Юнгом, Э. Нойманном и О. Ранком. Так что возможные упреки в нарушении границ науки выглядят несостоятельными.

Что касается личности писателя, его биографии, то литературные гении издавна были объектом повышенного внимания психоаналитиков. Краткий обзор этого жанра будет дан во *Введении* к данной книге. Здесь лишь отметим, что наше исследование посвящено душевным процессам и конфликтам, их истокам и последствиям у Лермонтова. То есть в отличие от традиционного жизнеописания мы сосредоточимся на анализе Лермонтова как психологического типа с точки зрения данных аналитической психологии. Решение этой задачи повлечет за собой обращение к многочисленным источникам, по большей части известным литературоведам в лучшем случае по названиям. Поэтому задача настоящей книги отчасти и пропедевтическая. Она служит введением в разветвленную систему наук о душе. В книге читатель найдет много цитат из трудов по различным направлениям психоанализа. Это связано с высокой степенью изученности тех проблем, которые будут решаться на материале биографии Лермонтова. Я старался уберечь читателей от перегруженности моего труда таким материалом, хотя убежден в том, что обильное цитирование психоаналитической литературы – польза для литературоведческой науки.

Несколько слов о литературно-биографических источниках. Все те, кто обращался к личности Лермонтова, знают о двух проблемах – скудности источников по отдельным периодам его жизни и противоречивости свидетельств о важнейших фактах его биографии. Изъян, обозначенный первой проблемой, наверное, невосполним, но его можно частично компенсировать косвенными источниками, в чем нам и должна помочь научная психология. Со второй проблемой справиться намного проще. В любых противоречивых, а порой и взаимоисключающих свидетельствах всегда есть нечто общее, хотя бы психологически. Как верно выразился А. И. Васильчиков, «суть верна».

Иные биографы в изобилии используют материалы художественного творчества писателя для объяснения фактов его

биографии. Но чаще всего этот материал относится к *духовной* жизни писателя, зарождению и эволюции его идей, эстетических, философских и иных взглядов и позиций. Нас он будет интересовать менее всего. К художественным произведениям Лермонтова мы обращаемся в этой книге в тех случаях, когда они согласуются и соотносятся с фактами его *душевной* жизни, когда они обращены к детству, родителям, возлюбленным поэта; когда его поэтическое творчество служит выражением *бессознательного*, а художественные символы раскрывают смысл его поступков или душевных конфликтов.

Суммируя все сказанное, читатель может заподозрить автора в том, что он претендует на создание нового жанра – параллельной биографии писателя, которая посвящена исключительно жизни его души. Это так и не так. Душевную жизнь человека в ее трактовке психоанализом принято было рассматривать как нечто непонятное и недоступное, темное и чуждое сознанию, короче – ночное, а порой и постороннее главной, дневной его жизни. Но от этого факта нельзя уйти, его невозможно игнорировать без ущерба для научной истины. Биография великого человека не будет полной, если в ней, наряду с событиями внешней жизни, этот человек не предстанет в «сумерках» своего бессознательного бытия. Это особенно важно для великого человека с трагической судьбой.

Какую же цель должно преследовать *такое* изучение души Лермонтова? Прежде всего оно призвано выявить те внутренние конфликты, которые привели его к дуэли и гибели. Для этого необходимо будет исследовать их истоки, начиная с конституционных и приобретенных свойств личности, динамики тех душевных сил, которые сформировали его психические комплексы. Ядром и источником всех этих свойств и процессов является та устойчивая психическая структура, которая носит название *психологического типа*. Решение этой сверхзадачи возможно при помощи метода психоанализа в широком его понимании, то есть включая теории и методы всех психологов – последователей Фрейда, Адлера и Юнга.[13] «Но что оправдывает потребность получить сведения об обстоятельствах жизни человека, чьи труды приобрели для нас такое значение? ‹…› Это желание приблизить к нам такую личность как человека ‹…› это потребность обрести эмоциональную связь с такими людьми, поставить их в один ряд с отцами, учителями, примерами для подражания ‹…›

Биограф хочет не принизить, а приблизить героя. Но это значит сократить дистанцию, т. е. действовать все же в направлении принижения. А если мы больше узнаем о жизни

великой личности, то неизбежно услышим о случаях, когда эта личность поступила не лучше, чем мы, и по человечески действительно приблизилась к нам ‹…›

Психоанализ может привести некоторые объяснения, которые невозможно получить другими путями, и выявить новые взаимосвязи в переплетениях, нити от которых тянутся к влечениям, переживаниям и работам художника. Поэтому одной из важнейших функций нашего мышления является психическое овладение материалом внешнего мира ‹…› надо быть благодарным психоанализу, который, будучи применимым к великому человеку, содействует пониманию его великих достижений».[14]

Москва, март 2014 г.

Введение

Психоаналитический подход к литературному произведению – опыт классиков: З. Фрейд, К. Г. Юнг, А. Адлер. Исследования гениальности их последователями. Российский психоанализ и литературоведение: В. Ф. Чиж, И. Д. Ермаков, эвропатология Г. В. Сегалина. Традиционализм в психологических аспектах литературоведения: Б. А. Грифцов. Психологические коннотации в лермонтоведии (*выборочный обзор*). *История проблемы и современный взгляд на М. Ю. Лермонтова с позиций психоанализа* (*экскурсы*)

Литературоведение в союзе с психологией прошло путь длиной приблизительно в 130 лет. Обозреть его весь – дело целой монографии. Наша задача менее амбициозна. Мы ограничимся обзором отдельных направлений и тех наиболее значимых работ, которые имеют прямое отношение к нашему исследованию. В этот круг с логической неизбежностью попадают труды классиков психоанализа, российских психологов и психологически ориентированных ученых и, наконец, те труды лермонтоведов, в которых предприняты попытки решить проблемы творчества поэта в рамках научной психологии.

Несмотря на изрядную долю критицизма в отношении к психоанализу и скептицизма к постановке его задач в области литературы со стороны традиционного литературоведения, психоанализ стремительно ворвался в литературу, завладев ее главным достоянием – поэзией, прозой, драмой. Более того, этот незваный гость решительно переориентировал некоторые его теоретические области, добившись за короткий срок сенсационных результатов даже в такой узкопрофессиональной сфере. Последние были настолько внушительны, что позиция страуса, зарывшего голову в песок, которую последовательно принимало литературоведение в отношении психоанализа, стала самым большим курьезом гуманитарной науки XX столетия.

Если рассматривать весь массив психоаналитической литературы, в которой художественные произведения и личность писателя являются объектом анализа, то в ней можно выделить три группы. К *первой* относятся работы, в которых литературный материал служит дополнительным источником для решения той или иной психологической (психоаналитической) задачи. Иной раз художественная литература выступает даже в качестве ultima ratio. Такую роль играют повести Г. Р. Хаггарда «Она» и Р. Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда», «Прометей и Эпиметей» К. Шпиттелера и «Фауст» И. В.

Гете в известных работах К. Г. Юнга. *Вторую* группу составляют исследования, специально посвященные литературным произведениям или (примыкающие к ней) определяющие место и роль психологии в их анализе, как статьи З. Фрейда о В. Йенсене, К. Г. Юнга об «Уллисе» Д. Джойса и его же о Ф. Шиллере в «Психологических типах». Наконец, *третью* группу представляют исследования, посвященные личности писателя, истории его душевной жизни.

Общим для всех психоаналитиков в их трудах, основанных на литературном материале, является дистанцирование от эстетической специфики художественной литературы как вида искусства (эта позиция свойственна всем психоаналитикам и в отношении к живописи и скульптуре). Классики психоанализа никогда не вторгались в заповедную зону литературоведов, будучи убеждены в том, что область *эстетического* не подвластна психологии. Такая позиция должна ослабить недоверие литературоведов к проникновению в их епархию психоаналитических методов. Что же полезного для понимания сущности литературно-художественного произведения и творческой личности писателя может дать психоанализ при таком условии?

Пионером в этой области, как и следовало ожидать, был Зигмунд Фрейд. Психоанализ литературы (и шире – искусства) составил отдельный том в его научном наследии. На работы Фрейда этого жанра наложила отпечаток его доминирующая психоаналитическая идея пансексуальности. Однако в большинстве самостоятельных искусствоведческих исследований она не шокирует чувства в качестве idée fixe, а встроена в вполне классическую схему литературного анализа. Эту установку ученый сформулировал в качестве одного из правил своего метода: «Наши познания или гипотезы по данному поводу (имеются в виду типы характеров. – О. Е.) я буду излагать, по известным причинам, не на случаях врачебного наблюдения, а с помощью образов, созданных великими художниками, располагавшими изобильными знаниями человеческой души».[15]

Так обстоит дело в статье «Бред и сны в „Градиве“ В. Йенсена». Статья представляет собой блестящий образец литературоведческого анализа с использованием психоаналитического метода. Автор раскрывает психический смысл сновидения героя повести, составляющий ее идейный центр. Анализ повести приводит Фрейда к мысли о том, что, в отличие от психоаналитика, художник движется другим путем. Он «направляет свое внимание на бессознательное в собственной душе, прислушиваясь к возможностям его развития, и выражает

их (анормальные психические процессы. – О. Е.) в художественной форме».[16]

Но главным достижением Фрейда с точки зрения нашей темы стал анализ личности писателя в знаменитой работе «Достоевский и отцеубийство». Этот небольшой очерк до сих пор вызывает отторжение психоанализа как метода у большинства отечественных достоевсковедов, и не только у них. Все они считают, что психопатология не в состоянии объяснить сущность идейно-художественного своеобразия произведений писателя. Однако для Фрейда и психоаналитически ориентированных литературоведов эта взаимосвязь очевидна. «Почти все своеобразные черты его поэтики, – писал Фрейд в письме к Стефану Цвейгу от 19 октября 1920 годы, то есть за восемь лет до публикации очерка, – объяснимы его психическими предрасположенностями ‹…›»[17]

Великая заслуга Фрейда в этом очерке состоит в том, что он начертал пути психологического анализа личности писателя, раскрыл психические механизмы, формировавшие его творческие установки, и исследовал отражение в его творчестве его душевных конфликтов. Этическое неприятие вызвало (и вызывает до сих пор) то обстоятельство, что объектом анализа стала личность с очевидной патологией. Но Фрейд не уставал повторять, что «психоаналитическое исследование решилось приблизиться к творениям художников еще и с другими намерениями. Оно не искало в них подтверждения своих открытий, сделанных на ‹…› невротических людях, а желало знать, из каких впечатлений и воспоминаний художник формировал свое произведение и каким образом, с помощью каких процессов этот материал превратился в поэтическое творение».[18]

Вторым психоаналитиком, проложившим новый путь науке о литературе, был *Альфред Адлер* (1870–1937). Они не писал специальных работ на литературном материале, как его учитель или собрат по профессии К. Г. Юнг. Кроме небольшого эссе «Достоевский», у Адлера нет трудов о гениальных людях. Тем не менее его вклад в разработку психоаналитических методов в литературоведении огромен. Адлеру принадлежит плодотворнейшая идея о роли целевой установки в психологической ориентации личности. Такую установку он назвал *руководящей личностной идеей* и оценивал ее в качестве решающего фактора в формировании психических механизмов. Центральное понятие аналитической психологии Адлера не следует отождествлять с воззрением, убеждением или главной мыслью. Руководящая личностная идея – это именно жизненная

установка, не всегда отчетливо формулированная. Ее питает и направляет психическая энергия. Она концентрирует сознание и бессознательное личности на определенном направлении, по которому устремлены все жизненные силы этой личности: интеллект, воля, интуиция, чувства, миропонимание и т. п. «‹…› Правильно понятые отдельные акты в своей взаимосвязи должны отобразить единый жизненный план и его конечную цель ‹…› независимо от предрасположенности, среды и событий, все психические силы целиком находятся во власти соответствующей идеи, и все акты выражения, чувства, мысли, желания, действия, сновидения и психопатологические феномены пронизаны единым жизненным планом. Из этой самодовлеющей целенаправленности проистекает целостность личности; так в психическом органе проявляется телеология ‹…›»[19]

Эта адлеровская идея открывает широкий простор для истолкования душевной жизни и судеб как самих писателей, так и многих персонажей художественных произведений. С ее помощью можно расширить круг проблем, изучаемых искусствознанием и литературоведением. «Изучение природы человека, – писал в этой связи Адлер, – можно считать искусством, в распоряжении которого имеется множество инструментов, – искусством, тесно связанным с другими искусствами и важным для них всех. Особое значение оно имеет для литературы и поэзии».[20]

Как и Фрейда, Адлера привлекла гениальная личность Достоевского. Но, в отличие от своего учителя и антагониста, Адлер изучил ее не «по соотношению сил между устремлениями влечений и противоборствующим им торможениям»[21], а с точки зрения «его попытки подчинить жизнь одной-единственной формуле». Фрейд исследовал главным образом патологические черты личности Достоевского. Поэтому его анализ с моральной точки зрения выглядит неутешительным, а с эстетической – шокирующим. Адлер сумел разглядеть сквозь призму патологии положительное начало в личности и творчестве писателя. Его выводы позволяют смотреть на личность Достоевского с нравственным оптимизмом.

Болезнь Достоевского как конституциональное свойство его психики сформировала его руководящую личностную идею – стремление к власти. «Границы опьянения властью он нашел в любви к ближнему».[22] Оно превратилось у него в защитный механизм – смирение и покорность. Но последние «всегда являются протестом, поскольку указывают на дистанцию, которую необходимо преодолеть».[23] Доктринальная идея Достоевского о смирении переносится Адлером из этического плана в план

психологический. Она порождает концепцию, согласно которой «деяние бесполезно, пагубно или преступно; *благо же только в смирении, если последнее обеспечивает тайное наслаждение от превосходства над остальными*».[24]

Адлер дает высочайшую оценку Достоевскому-психологу даже в свете открытий научной психологии XX столетия. «‹…› Его зоркий глаз психолога проник глубже, чем та психология, которая формируется на основе абстрактных рассуждений». Адлеру Достоевский близок тем, что «его представления и рассуждения *о сновидении* остаются непревзойденными и поныне, а его идея о том, что никто не способен мыслить и совершать поступки, не имея цели, не имея перед глазами финала, совпадают с самыми современными достижениями индивидуальной психологии».[25]

И еще одно важное наблюдение сделал Адлер при изучении творчества Достоевского. Оно касается проблемы границ, или порога, у которого происходят события романов писателя. М. М. Бахтин рассмотрел эту проблему с позиций *философии поступка*. Адлер, предвосхищая Бахтина в рамках психоаналитического подхода, показал, что «у Достоевского вряд ли можно найти какой-нибудь другой образ, который повторялся бы столь же часто, как *образ границ* или стены».[26] Это «чувство границы» постоянно испытывал и сам Достоевский. Он вынес его из детства. О личности Достоевского мы можем получить приблизительное представление по тому, «*в какой момент действительности он останавливается*», подавляя душевный порыв у границы, переступать которую было недопустимо.[27]

С К. Г. Юнгом психоанализ литературы вступает в качественно новый этап своего развития. Юнг расширил «источниковедческую» базу классического психоанализа за счет таких пластов культуры, как мифология, астрология, алхимия, восточная философия, религия и магия. Наряду с ними литература стала опорной базой для ряда его фундаментальных исследований эпохального значения. Юнг буквально произвел переворот в понимании соотношения психологии с гуманитарными науками. С точки зрения науки о литературе заслуга Юнга состояла в том, что он переосмыслил исконные представления о субъективном и объективном в творческом процессе писателя. «Применяя истолкование на субъективном уровне, – писал ученый, – мы получаем доступ к широкой психологической интерпретации не только сновидений, но и литературных произведений, в которых отдельные действующие лица являются представителями относительно автономных функциональных комплексов автора».[28]

В работах Юнга произведения литературы и фольклора

используются в концептуальных построениях и в разработках частных проблем в масштабах, не сопоставимых с трудами других психоаналитиков. Так, его главный труд «Психологические типы» написан в значительной степени на материале литературы. Юнгу принадлежит и несколько специальных работ о литературных произведениях и литературном творчестве. Среди них уникальное по своей интерпретации текста эссе «„Уллис“. Монолог». Но главным его трудом в этой области является статья «Психология и поэтическое творчество», в которой он решает кардинальные проблемы методологии психоанализа применительно к литературоведению.

Концепция Юнга основана на двух фундаментальных идеях.

1. Произведение художественной литературы является психологическим переживанием, поэтому оно на равных правах с литературоведением может быть объектом анализа психологии. Но литературоведение и психология различаются подходами к интерпретации литературного материала. Психология выводит свой предмет из каузальных предпосылок поэтического произведения к личности художника, в то время как наука о литературе рассматривает психологическое непосредственно в самом произведении и в творческой индивидуальности его создателя. Различия между психологией и литературоведением имеют место и в ценностном подходе к произведению. Психология чаще всего извлекает для себя материал из произведений, в которых «повествование строится на невысказанном психологическом основании», где нет того, что в литературоведении обычно подразумевается под «психологией». В психологическом романе, с которым имеет дело литературовед, автор дает специальные психологические разъяснения действий и мыслей своих героев, которые затемняют «душевную основу». Первую группу произведений Юнг относит к визионерскому типу творчества, вторую – к психологическому. «Психологический тип имеет в качестве своего материала такое содержание, которое движется в пределах досягаемого человеческого сознания ‹…›» Это так сказать «психология переднего плана». В визионерском типе произведений «материал, подвергающийся художественной обработке, не имеет в себе ничего, что было бы привычным ‹…› он выходит за пределы человеческого восприятия и ‹…› предъявляет художественному творчеству иные требования ‹…›»[29]

2. Применительно к литературному материалу перед психологией стоят две задачи, соответствующие двум предметам анализа – «психологической структуре произведения» и психологии художника слова. «В первом случае дело идет о „предумышленно“ оформленном продукте сложной душевной

деятельности, во втором – о самом душевном аппарате ‹…› Хотя эти два объекта находятся в интимнейшем сцеплении и неразложимом взаимодействии, все же один из них не в состоянии объяснить другой».[30] Поэтому Юнг разделяет психологический анализ литературы на две самостоятельных области – изучение произведения поэтического искусства и анализ личности автора. Ценность художественного произведения тем выше, чем меньше в нем личного, авторского, ибо произведение искусства «говорит от имени духа человечества, сердца человечества и обращается к ним».

Юнг выделяет в писателе два начала с точки зрения психологии – человеческое и творческое. Оба эти начала находятся в нем в состоянии борьбы. Задача психоанализа – изучить личность художника в ее целостности. Личность художника лучше всего объяснять из его творчества, а не из тех конфликтов, которые он переживает как простой смертный. Как творческая личность писатель расходует больше психической энергии, что приводит к потерям на другом полюсе его личности. Но эта потеря несущественная для его искусства. Поэтому биография писателя, хотя и интересна, но в отношении к его творчеству несущественна.

Та невысокая оценка биографии писателя, которая принадлежит Юнгу, не нашла, однако, своих последователей в кругу психоаналитиков. Напротив, именно в это время зарождается направление в психоанализе, представители которого последовательно разрабатывают биографии гениев, преимущественно литературных и художественных. Неоценимая заслуга и приоритет в этом принадлежит *Эрнсту Кречмеру* (1888–1964). Он разработал методику анализа личности великих людей, среди которых особо выделял писателей. «Известное предпочтение, отдаваемое поэтам и вообще литературно продуктивным людям, – писал исследователь, – объясняется не их духовным превосходством над другими группами творцов, а очевидным специфическим богатством сохраняющихся во времени оригинальных психологических документов, дающих нам в руки прямые и косвенные самоизображения поэта, у которого манера письма намного более субъективно связана с личностью автора, чем у ученого, и намного легче трактуема, чем выразительные средства художника или музыканта».[31]

Психоанализ возник из практики лечения душевных патологий. И Кречмер рассматривал гениальных людей как носителей психопатического компонента. Из этой научной установки вырастает и специфическая методика анализа личности гения. Ее надо рассматривать целостно, как советовал

Юнг, но в то же время в двояком аспекте «‹…› Чтобы правильно понять всю трагичность жизненного пути многих гениальных людей, нужно рассматривать обе стороны этой медали. На одной стороне – окружение, нормальный человек с его здоровой филистерской натурой, противящийся всякому беспокойству, и наивной завистью к ослепляющему его блеску необычайного, на другой стороне – гений, несколько психопатичный и исключительный человек со сверхчувственными нервами, с дурными аффективными реакциями, с малой способностью к приспособлению, с капризами и перепадами настроения, который ‹…› часто выказывает себя довольно раздражительным, обидчивым, бесцеремонным и надменным ‹…› затрудняет жизнь и истощает терпение тех, кто его искренне любит, поддерживает и хочет ему помочь».[32]

В отличие от Ч. Ломброзо, Кречмер не склонен видеть в каждом гении непременно психопата. Согласно его концепции и результатам исследований большого числа гениальных людей, психопатический компонент часто встраивается в здоровую целостную личность и служит своеобразным балансиром душевной жизни. Более того, «психопатический уклон почти исключительно помогает гению, сенсибилизируя личность до сверхутонченности, стимулируя, создавая контрасты, углубляя сознание, делая личность сложнее и богаче».[33]

Другая заслуга Кречмера заключается в классификации соматических конституций гениальных личностей и установлении их взаимосвязи с типами темпераментов. Кречмер описал периодику душевной жизни ряда писателей и ввел в научный оборот применительно к ним такое понятие, как *циркулярное состояние*. При его помощи стало проще объяснять периодические колебания творческих подъемов и душевных спадов в жизни и творчестве художников. Кречмер также обстоятельно обосновал роль наследственности в формировании высокоодаренных людей, которая (наследственность) является более важным условием их развития, чем внешний фактор влияния окружающей среды.

Параллельно типологическому исследованию Кречмера *Карл Ясперс* (1883–1969) проделал тематически близкую работу по изучению методом психоанализа двух гениальных личностей – Ю. А. Стриндберга и В. Ван Гога. Хотя его книга «Стриндберг и Ван Гог» посвящена психопатологии, Ясперс адресовал ее более широкому кругу читателей, чем специалистам, а именно: «исследователю человеческой психики как таковому».[34] В этот круг, естественно, попадали и литературоведы, занимающиеся писательской биографией.

Несмотря на приверженность Ясперса к философии экзистенциализма, его труд ни по содержанию, ни по стилю не принадлежит к экзистенциальному психоанализу, в отличие, например, от книги о Флобере его философского единомышленника Ж. П. Сартра. Интересен и подбор материала, на котором строит свое исследование немецкий психолог. Он делает акцент на автобиографических сочинениях Стриндберга. Рассмотренные в хронологическом порядке, они дают отчетливое представление, в интерпретации Ясперса, об исходных чертах личности шведского писателя, основных стадиях его болезни, перспективе ее развития и душевном угасании автора «Истории одной души».

Хотя Ясперс сосредоточен исключительно на душевной патологии героев своего исследования, они выступают в ней не как пациенты. Поэтому книга имеет большое практическое значение для всех занимающихся психоанализом литературы и, в частности, для биографов писателей. Она показательна с точки зрения метода: как отбирать и осмысливать материал, как использовать специфическую терминологию в ее применении к описанию душевной жизни художника, как вообще подходить к жизнеописанию писателя, страдающего патологией.

Эта последняя проблема стала центральной в монографии *Жана-Поля Сартра* (1905–1980) «Идиот в семье», посвященной личности Гюстава Флобера. Исследование Сартра – уникальное явление в мировом литературоведении. Его объем уже говорит о многом: в перечете на листаж обычного издания это четыре больших тома (на русский язык переведено приблизительно 40 % текста). Это философская антропология и одновременно – психоаналитическая биография писателя. В данном случае это экзистенциальный психоанализ. Метод диктовала сама биография писателя, очень бедная внешними событиями. Личность Флобера рассматривается Сартром как «универсальная единичность» эпохи, как созданная эпохой и одновременно воспроизводящая в себе универсальные признаки эпохи.

В книге Сартра детально описывается структура семьи Флобера как единство группы во главе с pater familias, ее культурная детерминированность; дается интерпретация внутреннего опыта будущего писателя в атмосфере отчуждения, приведшей к формированию невроза. Все это Флобер объективировал в своих книгах, и Сартр раскрывает эти объективации, но не через движение вперед, а в обратной последовательности, отыскивая в фактах будущей жизни объяснение предшествующих событий. «Во всяком исследовании, – резюмирует философ свой метод, – касающемся

интериоризации, внутреннего мира, один из методических принципов заключается в том, чтобы начинать рассмотрение на крайней стадии изучаемого опыта, то есть когда он представляется самому субъекту во всей полноте своего развития – что бы ни случилось с ним впоследствии – то есть как тотализация, которая, без того чтобы ее можно было бы назвать законченной, не сможет уже быть продолженной».[35] Метод Сартра напрямую связан с практикой психоаналитической терапии и является ее философским выражением. Он напоминает работу психоаналитика с пациентом, который рассказывает о своих настоящих душевных проблемах, а тот старается истолковать их с позиций его прошлого душевного опыта.

Прежде чем сделать абрис русской психоаналитической традиции в литературоведении, необходимо остановиться на тех немногих авторах, труды которых непосредственно предшествовали возникновению этой традиции. Интерес к психологии писателя и анализу литературно-художественного произведения с позиций психологии зародился в русской науке в конце XIX столетия. Как и в истории с более поздним психоанализом, первоначально исследователи обратились к патологическим состояниям и личностям. Последних в русской литературе XIX века было немало. Первой крупной фигурой в этом ряду был К. Н. Батюшков. Его этиологией занялся в конце века безвестный энтузиаст Н. Н. Новиков, чья книга «К. Н. Батюшков под гнетом душевной болезни» так и не увидела света в течение более чем ста лет. Сегодня она интересна как первая робкая попытка приоткрыть завесу над болезненными душевными процессами поэта, которые привели его к безвременной душевной гибели и которые частично отразились в его творчестве. Книга Новикова интересна не только с точки зрения истории развития психологических подходов к литературе, но и тем, что человек, далекий от всякой науки, сумел сделать немало верных наблюдений и прийти к ряду важных выводов методологического характера.

В отличие от многих отечественных литературоведов, питавших (и питающих) органическую неприязнь к психоанализу в широком понимании этого термина Новиков (в конце XIX века!) сумел по достоинству оценить значимость этого метода в объяснении литературных явлений и особенно личности писателя. «Все существующее в поднебесной может и должно быть предметом литературного изучения, – писал он в своей книге о больном Батюшкове. – ‹…› злосчастное состояние душевнобольных людей должно быть внимательно изучаемо. Если видное место заслужил Батюшков в русской военной,

литературной и общественной истории, то в ней же должно быть место и очеркам его жизни под бременем сгубившей его душевной болезни».[36]

Человек глубоко религиозный и весьма далекий от естественнонаучных увлечений своего времени, Новиков глубоко уразумел сущность научного подхода к проникновению в душевный мир писателя. Он считал нецелесообразным разделять две стороны его личности – творческую и человеческую и предлагал рассматривать их в единстве в процессе изучения его души. «Человеческая сущность его ‹Батюшкова› определилась ‹…› двумя силами: поэтически-творческого и болезнетворного».[37] В основании своей концепции Новиков выдвигает два требования, научно обоснованные в следующую эпоху психологией: искать истоки последующих душевных конфликтов Батюшкова в его *наследственности* и в его *детстве*. Истоки *базального конфликта* у Батюшкова восходят к семейной драме, которую ребенком он пережил в доме родителей. Эта мысль Новикова интересна с точки зрения темы нашего исследования. Он сопоставляет детские впечатления о семейной драме Лермонтова и Батюшкова: ««…› в творческих замыслах своих Лермонтов ясно выразил свое убеждение, что семена и корни его неизбежной безвременной гибели таились в пережитом им сиротстве во младенчестве. Не та ли участь роила в тревожной и трепетной душе Батюшкова безысходные мрачные „предвещания“, истощившие его, как нескончаемая боль незаживающей мучительной язвы?»[38]

Своеобразие исследования Новикова заключается в том, что оно построено на изучении двух источников: художественного и эпистолярного наследия поэта, с одной стороны, и журнала клинических наблюдений лечащего врача Батюшкова – с другой. Такие удачные сочетания редко встречаются в литературоведческой, да, пожалуй, и психологической практике. Для непсихолога и неврача Новикова самопризнания Батюшкова в его письмах и поэтических творениях служат не менее авторитетным источником изучения душевной жизни, чем скрупулезные записи психиатра. Делая первоначальные выводы из своих наблюдений, Новиков как бы обращается к последующим поколениям литературоведов с призывом направить свои усилия именно в этом направлении. «То с досадою и ропотом, то с негодованием и гневом, то с чувством глубокой скорби высказывал он иной раз довольно прозрачные намеки на скрывавшиеся в его душе причины неудержимых волнений ‹…› повторявшиеся ряды таких ‹…› признаний в более или менее очевидных странностях не могли быть плодом одной ‹…› фантазии ‹…› Они были неясным откликом души на ‹…› из ее

же глубины исходившие тревожные запросы ‹…› Они были неполным удовлетворением непроизвольных и не поднимавшихся до полного роста ‹…› глубоких и сильных душевных ее требований. Чем непроизвольнее вырывались они из души, тем больше значения могут ‹…› иметь ‹…› как явления, выясняющие сущность и свойства первичных заложений и задатков в душе Батюшкова.

Теперь ‹…› на историю русской литературы падает обязанность ‹…› искать во всех, вышедших из-под его пера, более или иене видимых следов, первичных причин, последовательно создававших здоровые и больные силы его души и духа».[39]

История до-психоаналитического этапа литературоведения немыслима без трудов *Виктора Федоровича Чижа* (1855–1922). Он придал этому направлению науки о литературе подлинно научный характер. Труды Чижа-литературоведа отличаются высокой эрудицией, широкой постановкой задач и до сих пор в известной мере сохраняют научную ценность. Все исследования психолога в данной области делятся на три группы. К первой относятся работы о личности писателя. Это своего рода психологическая биография (патография) Н. В. Гоголя («Болезнь Н. В. Гоголя»). Вторую группу составляют исследования произведений русских классиков: «И. С. Тургенев как психопатолог», «Ф. М. Достоевский как психопатолог и криминолог». Наконец, к третьей группе относятся работы, в которых рассматривается соотношение художественной гениальности, психопатологии и душевного здоровья («А. С. Пушкин как идеал душевного здоровья»).

Несмотря на несовершенную методику (по меркам психоанализа), примененную Чижом к литературному материалу, ему удалось обстоятельно проанализировать биографический и литературный материал и нарисовать яркий и интересный психологический портрет Гоголя, раскрыть глубинный пласт поздних повестей Тургенева, систематизировать типы душевных болезней героев Достоевского. При этом Чиж руководствовался простым правилом: «‹…› для такого труда недостаточно знания учебников психиатрии, а необходимо ‹…› глубокое знание психологии и, наконец, вдумчивое отношение к предмету».[40] Свои исследования русской литературы

Чиж адресовал не психиатрам и не психологам, а литературоведам. Этот факт знаменателен в свете последующего скептического отношения последних к психоанализу в его литературном преломлении. Он никогда не злоупотребляет медицинской терминологией, а при описании патологических явлений избегает аналогий с клиническими ситуациями.

Чиж проложил путь литературоведению к анализу тех сторон личности писателя, которые оказывали существенное влияние на его творчество, но в силу моральных запретов, господствовавших в обществе и гуманитарных науках, оставались в тени, подробно не разрабатывались. Он развеял миф о том, что психопатология писателя не оказывает влияния на содержание его произведений и что его гений может развиваться параллельно душевной болезни. «Именно художественная деятельность Гоголя не вполне понятна, потому что его патологическое состояние весьма резко отразилось на его художественной деятельности ‹…› Психиатрическое изучение жизни и произведений Гоголя потому именно так важно, что объясняет многое и в поведении, и в деятельности автора „Мертвых душ“.[41] Это положение своей научной концепции ученый иллюстрирует на примере религиозности Гоголя. Изучив его произведения, переписку и воспоминания современников, относящиеся к религии, Чиж приходит к выводу: „‹…› Гоголь не был истинно религиозным человеком, и потому тяжкие физические страдания сделали его набожным“».[42]

Чиж убедительно продемонстрировал значимость психологии для литературоведения в той ее составляющей, которая вносит ясность в характер душевного заболевания писателя и оказывает влияния на всю духовную жизнь его личности. Применительно к Гоголю он показал «громадное влияние органического процесса на чисто духовную жизнь у нашего великого сатирика».[43] А саму болезнь Гоголя он классифицировал как «меланхолию параноидального характера».[44] Одновременно Чиж показал взаимозависимость душевного здоровья писателя и непротиворечивость его мировоззрения, совершенства его нравственных идеалов. «Больной гений, например, Достоевский ‹…› не может выработать такого всестороннего и глубокого миросозерцания, как Пушкин. Большие пробелы и крайне парадоксальные идеи – неизбежные последствия патологической организации ‹…› совершенство умственной деятельности еще не доказывает психического здоровья. Психопаты всегда отличаются нравственными дефектами ‹…›»[45]

Естественно, что Чиж не мог избежать ошибок по той причине, что в пору создания своих литературоведческих идей и трудов не был знаком с нарождающимся психоанализом. Иной раз в его интересный и даже захватывающий анализ этиологии Гоголя закрадываются трудно объяснимые, противоречащие ходу исследования мысли: «Но великие люди ‹…› страдали своеобразными душевными заболеваниями, весьма отличными от тех, какими заболевают обыкновенные люди ‹…› Гоголь был

человек необыкновенный, наделенный – увы! – непонятной нам организацией ‹…›»[46]

Первым крупным русским психоаналитиком, чьи труды по литературоведению оставили глубокий след в науке, был *Иван Дмитриевич Ермаков* (1874–1942). О его устойчивом интересе к литературе свидетельствует то, что в середине 1920-х годов он основал в Москве Психоаналитическое общество исследователей художественного творчества. Так же как и Чиж, Ермаков большое внимание уделял личности писателя. Однако личность он предпочитал рассматривать не автономно, биографически, а в контексте всего духовного наследия автора. В этой связи ученый выдвигает перед исследователями литературы требования концептуального характера: «Задача анализа произведений не только в том, чтобы редуцировать их до примитивных бессознательных процессов ‹…› но прежде всего в том, чтобы указать на ‹…› *органичность* произведения и выявить его целостность как одну из наиболее важных сторон художественного построения».[47] Как и Чиж, Ермаков долго занимался Гоголем. Но если у Чижа акценты сделаны на патологии личности Гоголя, то Ермаков рассматривает Гоголя целостно, в соответствии со своей концепцией психоанализа, то есть фрейдизма. Согласно последнему, Ермаков выискивает истоки всех «странностей» писателя, не получивших научного истолкования черт его характера. «Нам необходимо ‹…› наметить психоаналитические зависимости в характере и творчестве Гоголя», – так определяет ученый задачу исследования. «Поскольку типы, изображенные Гоголем, являются его отражением»[48], его черты характера, привычки, странности в поведении связываются Ермаковым в органическое целое с характерными особенностями его героев и мотивами его произведений: любовь к вещам, к собирательству, франтовство, жалобы на несуществующие болезни, копрологический материал в его переписке и сочинениях и т. п.

Применяя свой метод целостного психологического анализа к творчеству разных писателей, Ермаков создает универсальную схему, которая отражает творческие проекции психики каждого из них.

«Если Пушкин в своих маленьких драмах и в „Домике в Коломне“ рассекает единое, целый план своей психики на две половины, которые можно трактовать как правое и левое, т е. деля их по вертикали (например, „Домик в Коломне“ и „Пророк“); если Гоголь, динамически строя борьбу двух противоборствующих сторон, в которых находят выявление его внутренние конфликты, как моралист делит их по горизонтали,

т. е. на верхний и нижний – высокий и низкий ‹…› то у Достоевского, психолога по преимуществу, мы встречаем новый тип разделения ‹…› Заставляет его ‹героя› бороться со своим двойником, т. е. как бы зеркальным повторением, но в то же время во всем, что касается поведения, прямо противоположным, полярным ему ‹…›»[49]

Поворот литературоведения в 1920-е годы в сторону психоанализа не только развел на противоположные позиции его сторонников и противников. В литературоведческой среде имела место и оригинальная позиция, которая возвышалась над спорами двух лагерей. Ее занял *Борис Александрович Грифцов* (1885–1950), автор книги «Психология писателя». Грифцов был знаком с основополагающими трудами по психоанализу и признавал его право на существование применительно к литературе. ««…› Психоанализ ‹…› – метод ‹…› просто психологический, его ведению подлежат, пожалуй, и все люди и уж во всяком случае все писатели».[50]

Однако Грифцов отметил, что сторонники психоанализа в литературоведении до крайности сузили понимание и применение этого метода к литературному материалу. В их исследованиях то плодотворное, что мог дать психоанализ, превратилось в примитивный шаблон, под который подгонялись сложные процессы литературного творчества. «Если бы психоаналитика, – писал ученый в статье „Метод Фрейда и Достоевский“, – остановилась на этих общих положениях (цель, которую ставит поэт, сводится к изображению его собственных бессознательных конфликтов; творчество есть всегда изживание тайных конфликтов и т. п. – О. Е.), прибавив, может быть, к ним и столь ее занимающую сексуальную проблему, психоаналитическое толкование искусства было бы очень плодотворным. Оно во всяком случае требовало осторожнейшей индивидуализации, тонкого различения явлений. Но на самом деле этого не произошло ‹…› Для них (эпигонов психоанализа. – О. Е.) всегда бывает важно только найти краткую формулу и сделать творчество осуществлением простой схемы».[51]

Грифцов стоит на позициях последовательного психологизма в науке о литературе и убежден, что «психологию творчества» следует передать филологу.[52] Но психология творчества понимается им отлично от фрейдизма и других разновидностей классического психоанализа. По Грифцову, «должна существовать особая разновидность психологии, трактующая об особых условиях творчества».[53] Свой исследовательский метод он называет «описательной психологией».[54] Грифцов именно описывает творческий процесс писателя. В этой области Грифцов

выделяет два вида творчества – эстетизирующий и психологизирующий. Психология первого сводится к односторонности актов переживания и создания художественного произведения. Второй вид предполагает некоторую отстраненность автора от своего объекта.

В этой связи Грифцов скептически относится к тем писательским биографиям, которые создавались на материале их произведений. Ведь в поэтическое произведение входит лишь часть душевно опыта поэта, и то этот опыт отбирается. «Лирическая поэзия эгоистична, – пишет Грифцов. – Лирик всегда видит себя, свою любовную тоску и не заботится о том человеке, которым она порождена».[55] Исторически продукт поэтического творчества есть негативное свидетельство о том, чего автору не хватало. Он вбирает в себя незначительную часть жизненного опыта автора. Но «будучи ответом на какое-то переживание, он затем начинает собою новый психологический ряд, становясь не только отражением, но и новым фактом опыта».[56] С этой точки зрения жизнь писателя становится как бы сюжетом своеобычного романа или патологического исследования. Будучи специалистом по романским литературам Грифцов таким методом анализирует творчества ряда французским и итальянских писателей. В данном ряду особый интерес представляет его книга «Как работал Бальзак».

Другим направлением психоанализа в СССР 1920-х годов была работа объединения исследователей, группировавшихся вокруг издания «Клинический архив одаренности и гениальности». Этот журнал выходил в Свердловске в 1925–1930 годах. Всего вышло 20 выпусков. Инициатором издания и его редактором был Григорий Владимирович Сегалин (1878–1969). В методологической статье, открывающей первый выпуск «Архива», он определил его цель как «исследование психомеханизмов творческих процессов».[57] Саму науку, которая занимается данной областью психологии, Сегалин назвал эвропатологией: «Вся патология великих людей и вся патология гениального и одаренного творчества объединяется нами в одно специальное понятие эвропатология. Эвропатология, таким образом, объединяет собой всю эстетико-творческую медицину».[58]

Создавая концепцию нового направления, Сегалин исходил из того, что в сфере психологии одаренности, гениальности и вообще творческих процессов наблюдаются две негативные тенденции, которые необходимо изжить. Во-первых, эта специфическая область стала местом модного эксперимента непрофессионалов. Во-вторых, нередко даже профессионалы впадают в «чисто умозрительные упражнения» в духе

старозаветной метафизики в трудах под названием «философия творчества» или «психология творчества». Подлинно научный подход исключает всякую «философию» и должен строиться на естественнонаучных основаниях. Здесь, как видим, Сегалин стоит ближе к Кречмеру, чем в Юнгу и даже чем в известной мере к Фрейду.

Конструктивную часть своей концепции Сегалин строит на положении о решающей роли наследственности у гениев и творчески одаренных личностей. «‹…› Гений или замечательный человек, – утверждает ученый, – есть результат таких двух скрещивающихся биологических родовых линий, из которых одна линия предков (примерно, скажем, линия отцовских предков) является носителем потенциальной одаренности, другая же линия предков (материнская) является носителем наследственного психотизма или психической ненормальности. В результате скрещения двух таких родовых линий рождается гений, талант или вообще замечательный человек».[59]

В соответствии с этой концепцией Сегалин и другие авторы журнала обследовали большое число гениальных личностей в разных сферах творческой деятельности, начиная с эпохи Возрождения. Нас, конечно, интересуют писатели. Эта группа гениальных натур преобладает в исследованиях «Архива». Сторонники теории Сегалина изучили наследственность и биографии не только давно умерших писателей, но и своих современников (Есенин, Горький). Среди русских писателей XIX века есть и «эвропатология» Лермонтова. Обзор этого очерка мы сделаем ниже.

Во второй части обзора мы рассмотрим работы о Лермонтове. Нас будут интересовать те исследования, в которых в той или иной степени рассматриваются проблемы душевной жизни поэта или причины и обстоятельства его гибели. В рамках обозначенной темы можно выделить два направления. К первому относятся работы традиционного плана, в которых, однако, душевной жизни Лермонтова, особенностям его психического склада, свойствам его характера, повлиявшим на его трагический исход, уделяется значительное место. Вторая группа работ написана с позиций психоаналитической концепции творчества. В них рассматриваются специфические проблемы лермонтовской психологии либо анализируются его произведения с точки зрения психоанализа.

Начать обзор следует, на наш взгляд, с книги Н. А. Котляревского «М. Ю. Лермонтов. Личность поэта и его произведения». Написанная в конце XIX века, когда исследований психологии художественного творчества практически не было,

она тем не менее представляет определенный интерес как один из первых опытов исследования гениальной личности. Уже в преамбуле к своему труду Котляревский делает очень важное суждение, развитию которого будет посвящена значительная его часть: «загадочной психической организацией был одарен Лермонтов».[60]

Ученый показывает, что на характер творчества Лермонтова решающее воздействие оказали его врожденные предрасположенности. Из причудливого сочетания темперамента и характера поэта складывалась линия его жизни и пафос произведений. Темперамент Лермонтова Котляревский определяет как меланхолический, а характер называет «нервным и раздражительным». Причину жизненной драмы Лермонтова он также выводит из его психической конституции: «Нервность поэта, вырождавшаяся очень часто в капризное озорство, была главной причиной той несчастной дуэли, которая так неожиданно прервала жизнь Лермонтова».[61] Этот вывод надо признать главным итогом книги Котляревского. К нему автор пришел не путем кропотливого исследования душевной жизни поэта, а скорее силой интуиции. Она помогла ему постичь то, чего исследователи последующей эпохи достигли благодаря новому знанию.

Другим важным открытием (хотя и не столь значительным, как предыдущее) является установление характера душевного ритма Лермонтова, оказавшего весьма значительное воздействие на его жизненный план, отношения с окружающими и в определенной степени на художественное творчество. «Творчество Лермонтова, – утверждает Котляревский, – оставалось верным отражением его неустойчивого душевного настроения ‹…›»[62] В своем анализе личности Лермонтова Котляревский избегает мотивировок социологического свойства, но делает акцент на природных детерминантах, что вызвано, видимо, его увлечением естественнонаучным знанием его времени. С другой стороны, подобный подход – в духе самого Лермонтова, когда он объясняет историю противоречивой натуры Печорина. «Если несимпатичность многих героев Лермонтова, – пишет Котляревский, – находит себе объяснение и оправдание в природной организации самого поэта, то такое же объяснение найдут себе и несимпатичные стороны его собственного характера».[63]

Приблизительно в это же время вышла в свет книга военного писателя П. К. Мартьянова «Последние дни жизни М. Ю. Лермонтова». Его автор не был исследователем в общепринятом смысле. Он собрал и обобщил материал об обстоятельствах дуэли

поэта из различных источников, в том числе исследовав место его последнего жительства и свидетельства оставшихся в живых современников. Работа Мартьянова имеет не только историко-познавательный характер, и можно даже сказать: не столько таковой. В ней содержится исключительная по своей научной значимости характеристика личности Лермонтова. С методологической точки зрения она предвосхищает последующие открытия в области психоанализа, а в рамках нашей темы дает ключ к пониманию душевных истоков его жизненной драмы. Несмотря на значительный объем фрагмента, мы сочли необходимым процитировать его полностью, тем более что выдержки из книги Мартьянова в этой ее часть никогда не входили в сборник «Лермонтов в воспоминаниях современников».

«Лермонтов во всех отношениях воплощал в себе могучую натуру; он обладал здоровьем, крепкой физической организацией, сильным умом и железной, несокрушимой силой воли. В Школе гвардейских подпрапорщиков и юнкеров Лермонтов гнул и вязал в узлы шомпола гусарских карабинов.

При таком сочетании разнородных, щедрых даров природы, конечно, ему, как орлу в клетке, было тесно в той среде, в которую толкнула его судьба. Он жаждал свободы, простора и необъятной широты горизонта в области мысли и творчества и *жаждал власти, силы, значенья и могущества* в сфере деятельности. Но, сознавая вполне, что он для общества не что иное, как захудалый дворянин, с некоторыми связями и положением по матери, субалтерн-офицер, обязанный делать под козырек каждому штаб-ротмистру и становиться во фронт перед командирством, человек, не обладающей ни представительной наружностью, ни физической красотой – душа его болела и возмущалась. Вопрос: „Что делать?“ возникал сам собою, но колебаться долго не приходилось. Его пытливый, светлый ум, задаваясь широкими задачами, рвался к высшей, более достойной его сфере деятельности и рекомендовал борьбу с окружавшими его общественными элементами; необычайная сила воли подавала надежду сокрушить все препятствия, какие попадутся на пути, *горячее стремление к достижению предположительной цели* сделалось стимулом его действий, и он вступил в бой. Ведь в его годы многие избранники судьбы были уже известны миру и покоряли народы силою своего гения, – почему же и ему было не льстить себя надеждой *войти во власть* и заставить поклоняться себе? Но что было в руках безызвестного, невзрачного и некрасивого собой поручика с сухим геральдическим древом и довольно тощим кошельком? Ничего или почти ничего. Другой на его месте помирился бы со своим положением и прозябал бы, как

мог, т. е. как только можно было прозябать в эпоху сороковых годов, в „самое пустое в истории русской гражданственности время“. Но Михаил Юрьевич был не из тех людей, чтобы „томиться и молчать“. Сознавая, что для достижения предположенной цели есть единственное для него *надежное средство – шум и столпотворение*, он принялся постепенно, систематически и неуклонно делать только то, что возбуждает шум и производит столпотворение. Люди, стоявшие вблизи, ошалевали и молчали, стоявшие поодаль и более сильные пытались шикать, стоявшие еще дальше и бывшие еще сильнее принимали меры; но могучая натура поэта не падала духом и, применяясь к обстоятельствам, возбуждала еще больший шум и продолжала все выше и выше возводить затеянное столпотворение. И что же? – гениальный юноша оказался правым, произведенный шум возымел свое действие: толпа обратила на него внимание, и о нем заговорили. Но от разговоров до признания авторитета еще далеко. Он это видел и стал работать. Разумно и стойко, шаг за шагом, подвигался он вперед, поражая одних блеском своего гения в сфере творчества и мысли, изумляя других своею беззаветною, не останавливавшеюся ни перед чем храбростью в делах с горцами ‹…› и подчиняя себе третьих силою своего *едкого сарказма и язвительной беспощадной насмешки*. Многое было сделано, но еще больше нужно было сделать. Чтобы смирить, покорить и заставить поклоняться себе всю эту разношерстную толпу титулованных, чиновных и гордых своим богатством и своими связями людей, нужно было рисковать своей жизнью, и он рисковал, зная, что каждый сделанный по нем выстрел усиливает его обаяние и приближает к цели. Если же в последней ставке жизни на *карту случайности* ему не посчастливилось, то это *был случай* вне всякой человеческой предусмотрительности: убийство предусмотреть нельзя.»[64]

За образами, метафорами и сравнениями писателя Мартьянова скрываются те психические механизмы, которые приводили в движение душевную жизнь Лермонтова, придавали ей направленность и обусловливали характер ее протекания. В тексте отрывка они выделены курсивом, и в процессе дальнейшего анализа мы попытаемся дать им научное (терминологическое) истолкование.

Подводя итог первоначальному этапу в изучении «душевной биографии» Лермонтова, можно с удовлетворением констатировать, что исследовательская мысль взяла верное направление, сформулировала проблематику, определила реперные точки. Не столь важно, что исследователи пришли к принципиальным выводам интуитивно. На новом этапе науки их

порой неотчетливые, шероховатые формулировки смогут приобрести вполне рациональный, научно приемлемый вид. «Стремление к достижению предположительной цели» – не что иное, как руководящая личностная идея; «надежда войти во власть» – стремление к власти, лидерству; «едкий сарказм и язвительная беспощадная насмешка» – тенденциозная остро́та и т. д.

Среди биографических работ о Лермонтове второй половины XX начала XXI столетия мы выделим лишь две. Они являются концентрированным выражением двух господствующих тенденций в лермонтоведении. Нам они интересны потому, что в них описывается поздний период жизни Лермонтова, включающий обстоятельства его дуэли.

Первое исследование – это книга Э. Герштейн «Судьба Лермонтова». Издававшаяся дважды – в 1964 и 1966 гг., – она не претерпела изменений концептуального характера. Монография отличается фактографической обстоятельностью, скрупулезным анализом мельчайших деталей. В то же время в ней отсутствует единая линия развития, которая должна бы привести к жизненной развязке. Это, скорее, несколько потоков, которые в итоге так и не соединяются. Автор, правда, и не скрывает своего замысла: подобный план входил в ее намерения. В разборе обстоятельств дуэли Герштейн придерживается «теории заговора», пишет о «нарочитом взвинчивании Мартынова кем-то со стороны».[65] Не проводя самостоятельного исследования психологических мотивов дуэли, автор находит таковое в совершенно неожиданном месте: «настоящее художественное исследование психологических причин ссоры поэта с Мартыновым и портрет последнего мы найдем в главе „Поединок“ романа Достоевского „Бесы“.»[66]

Одним из главных недостатков биографической литературы о Лермонтове было апологетическое отношение авторов к личности поэта. Об этом писал еще Котляревский: «Личные симпатии и антипатии должны были примешаться к суждениям об этом большом поэте ‹…›»[67] Этот недостаток стремился преодолеть А. В. Очман в своей книге «Лермонтов. Жизнь и смерть». Он дистанцируется от апологии и занимает объективную исследовательскую позицию. В его книге нас интересует ее третья часть, посвященная дуэли. Исследователь объясняет гибель поэта стечением случайных обстоятельств. Действительно, нам может не нравиться личность Николая I и тот режим власти, который он установил. Но из этого вовсе не вытекает, что все превратности жизни, конфликты и проблемы в биографии Лермонтова следует выводить из социальной сферы. Если следовать логике фактов, то

ведь Лермонтов мог погибнуть и не вследствие выстрела Мартынова, а от шпаги Баранта. Не оступись Барант при выпаде во время дуэли и не переломись конец шпаги Лермонтова, и поэт был бы не оцарапан, а поражен насмерть.

На наш взгляд, позиция Очмана на сегодняшний день является самой обстоятельной, научно обоснованной. Но, добавим, в той части, которая относится к внешней стороне жизненной драмы Лермонтова. Очман не исследовал (да, очевидно, и не ставил такой цели) внутреннюю, душевную динамику, послужившую основой этой драмы. Задача психологической биографии Лермонтова состоит в том, чтобы объяснить ту внутренние механизмы, которые привели поэта к дуэли. Эти механизмы сформировались и были приведены в действие задолго до пятигорских событий и имели намного более сложное устройство, чем сугубо социальные детерминанты, которые принято было приводить в большинстве биографий Лермонтова. Именно такая динамика и является объектом литературоведческого психоанализа.

Попытки подойти к личности и творчеству Лермонтова с позиций психоанализа предпринимались еще в 1920-е годы. В «Архиве гениальности и одаренности» была опубликована статья М. Соловьевой «М. Ю. Лермонтов с точки зрения учения Кречмера». Следуя духу концепции Сегалина, исследовательница выводить характер и темперамент поэта из влияний наследственности: «Лермонтов родился со всеми признаками тяжелой физической наследственности – упорной золотухи, рахитизма, повышенной нервозности».[68] Характероанализ бабки, матери и отца поэта на первый взгляд подкрепляет вывода Соловьевой: налицо наследственные предрасположенности и конституциональные признаки. Однако в статье отсутствуют доводы другой группы – те, которые относятся к *габитусу* и которые Кречмер как научный ориентир автора выдвигает в качестве первичных признаков при определении темперамента, психического темпа, а у писателей – типа творчества. И это несмотря на то, что в середине 1920-х годов практически вся иконография Лермонтова была известна.

Поэтому итоговые формулировки Соловьевой выглядят неубедительно: «С самого раннего детства в нем проявляются черты, которые считаются наиболее характерными при развитии шизоидной личности, как-то: жестокость ‹…› наряду с этим необычайная доброта и чувство справедливости, страсть к разрушению, раздражительность, капризность, упрямство, гиперфантазирование, раннее развитие и болезненная чуткость души».[69] Перечень признаков отнюдь не укладывается в

шизотимический темперамент. Соловьева прибегает к натяжкам, что сказывается на прямолинейности ее выводов. Так, например, она относит habitus Лермонтова к диспластическим. Но при этом не коррелирует строение его тела с психическим складом. Кроме того, слабая ориентация в теории литературы наводит ее на еще одну неверную мысль: «Признание Лермонтова поэтом-лириком уже предопределяет его положение в группе шизотимиков».[70] Согласно концепции Кречмера, не всякий поэт обладает таким темпераментом, а лишь патетики и художники формы.

В целом работа Соловьевой представляет мало удачную попытку психологического анализа личности Лермонтова. Но она поучительна тем, что последующие исследователи пошли по тому же неверному пути. Психолог Шувалов свою небольшую работу построил почти исключительно из цитат, призванных подтвердить его главный тезис: Лермонтов относится к шизотимикам. Причем главную научную ссылку он делает на работу Соловьевой. Бездоказательный тезис (у Соловьевой) превращается в один из главных аргументов, подводящих автора к категорическому выводу: «Можно согласиться с теми авторами, которые находили у Лермонтова черты шизоидной психопатии ‹…› Не только все основные (и лучшие!) произведения Лермонтова овеяны холодным ветром Танатоса, но и вся его жизнь прошла под этим знаком. Поэт искал раннюю смерть и нашел ее ‹…› Лермонтов не умел быть счастливым. А вот дар быть всегда несчастным у него был».[71]

Эту же линию продолжает монография психиатра и психолога В. Гиндина «Не дай мне бог сойти с ума…» Психопатологическая галерея русских литераторов. В ней Лермонтову посвящена отдельная глава. Как и у предыдущих исследователей, у Гиндина на первом плане тезис: «Он ‹Лермонтов› обладал врожденным патологическим характером ‹…›»[72] Не говоря уже о научной некорректности формулировки – характер приобретается, врожденным бывает темперамент, психологический тип и т. п., – концепция Гиндина в своей основе так же недоказательна, как и у его коллег по цеху. Он приводит много свидетельств современников, цитат из произведений Лермонтова, выдержек из работ исследователей, но сам не анализирует душевную жизнь поэта, его характер, темперамент, габитус и весь набор психологических характеристик, которые, если и упоминаются, повисают как ярлыки, ничего не говоря об их роли в душевных конфликтах. На одной стороне у Гиндина бездоказательные тезисы, на другой – ворох не объясненных на языке научной психологии цитат. В лучшем случае это – сырой материал, требующий профессионального (в том числе

литературоведческого) анализа.

Исследователи данной группы описывают не *процесс*, а статику. В их изложении возникает не картина психической жизни, а отдельные пятна, в основном одного цвета. На наш взгляд (это мы постараемся показать ниже), исходный тезис всех исследователей неверен. Он противоречит как тем данным, которые фигурируют в приведенных работах, так и тем, до которых исследователи не дошли в своем анализе.

В заключение обзора необходимо кратко остановиться еще на одном направлении в свете нашей темы. Это собственно и есть психоанализ литературы, как называют его авторы, причисляющие себя к данному направлению. Среди них нам будет интересна фигура Д. Ранкура-Лаферьера. Он американский литературовед-русист, и основной массив его работ посвящен русской литературе XIX века. В своих работах Ранкур-Лаферьер постоянно указывает на то, что стоит на позициях психоанализа.

Американский ученый четко формулирует свое понимание этой научной дисциплины, его главного метода и предпосылок. Психоанализ в литературоведении – «это традиционное литературоведение *плюс* навыки филолога производить и понимать свои свободные ассоциации», – утверждает ученый.[73] Что касается методологии, то «это та же самая практика, которая является основой действий психоаналитика в отношении пациента на кушетке».[74] Отличие между собственно психоанализом и его применением к литературе состоит в том, «что целью наших свободных ассоциаций является *понимание*, а не терапия».[75]

В концепции Ранкура-Лаферьера можно выделить три принципиальных недостатка. Научная позиция Ранкура-Лаферьера основывается на сомнительном кумулятивном принципе. Из соединения, которое он предлагает в качестве определения научной дисциплины, ничего оригинального выйти не может. Психоанализ в литературоведении – это не просто одно *плюс* другое, а качественно особое образование, научная дисциплина, в которой имеет силу так называемый *кооперативный эффект*, когда соединение качественно выше суммы слагаемых компонентов. Этого, к сожалению, нет в трудах Ранкура-Лаферьера. Поэтому его претензии на особую интерпретацию литературного произведения, отличную от ее «обычной» интерпретации, неубедительны. «Свободные ассоциации» в контексте исследований Ранкура-Лаферьера оказываются не более чем обычными суждениями литературоведа традиционного типа, лишь обремененными терминологией из репертуара классического психоанализа. Такие термины в их

употреблении автором легко переводятся на язык обычного литературоведения. Например, термин *нарциссизм* применительно к Лермонтову – это хорошо известное для слуха и понимания *самолюбие*.

Второй недостаток в методологии исследователя – это редукционизм. Ранкур-Лаферьер сводит все многообразие исследовательских подходов к литературному тексту к клиническому понятию «свободных ассоциаций». Кроме того, ограничиваясь фрейдизмом, Ранкур-Лаферьер до предела сужает возможности психоаналитического метода, в сферу применения которого таким образом не попадает ни аналитическая психология А. Адлера, ни глубинная психология К. Г. Юнга.

И, наконец, третий недостаток методологической концепции американского литературоведа следует назвать релятивизмом. В его концепции отсутствуют критерии истинности исследования. Ранкур-Лаферьер считает их относительными наряду с другими подходами к литературе. Это было бы не так безнадежно с точки зрения конечной цели научного исследования, если бы не вольное обращение психоаналитиков от литературоведения с первоосновой их методологии. Называя себя сторонниками *классического* психоанализа, то есть фрейдизма, они тем не менее не очень-то церемонятся с наследием отца-основателя, перетолковывая его на свой лад. «‹…› Теперь, – пишет Ранкур-Лаферьер, – когда Х. Кохут представил переработанную теорию Фрейда без упора на сексуальную мотивировку, русисты будут более охотно обращаться к аналитическим методам».[76] Психоаналитики предполагают элиминировать важнейший компонент теории Фрейда! Это как если бы, оскопив человека, стали бы наблюдать за течением его сексуальной жизни.

Все это относится к теоретическим установкам американского литературного психоанализа. Кратко остановимся на его практических результатах. В обширном наследии Ранкура-Лаферьера есть небольшая статья «Прощание Лермонтова с „немытой“ Россией: исследование нарциссического гнева». Она весьма показательна с точки зрения границ и возможностей его метода. В ней анализируется известное стихотворение Лермонтова «Прощай, немытая Россия…» Хотя ряд современных исследователей оспоривает его принадлежность Лермонтову, мы не станем вмешиваться в спор, так как нас будет интересовать именно метод анализа Ранкура-Лаферьера, который в этом смысле универсален, не зависит от автора или текста.

Ранкур-Лаферьер пишет, что «стихотворение Лермонтова является в своем роде психоаналитическим исследованием».[77] В процессе анализа он сопоставляет его с другим широко

известным стихотворением поэта – «Родина». Полемизируя с советскими издателями, которые сомневались в том, что эти два стихотворения могли быть написаны в течение одного месяца, американец утверждает, «что оба произведения могли быть написаны ‹…› в один и тот же день», на том основании, что якобы «с позиций психоанализа в обоих ‹…› присутствуют как любовь, так и презрение».[78] Такой вывод автор мотивирует *амбивалентностью* чувств поэта по отношению к родине. Понятие амбивалентность он истолковывает следующим образом: «это такое явление, когда человек *не в состоянии* согласовывать противоположные направления чувств».[79]

В обширном списке литературы, который обыкновенно сопровождает каждую, даже небольшую работу Ранкура-Лаферьера, как ни странно, не нашлось места авторитетному в среде психоаналитиков и широко распространенному среди гуманитариев справочнику по психоанализу – «Критическому словарю психоанализа» Чарльза Райкрофта. В этом словаре дается более развернутое толкование термина амбивалентность: «Амбивалентность следует отличать от смешанных чувств по отношению к кому-либо. Она связана с глубинной эмоциональной установкой, где противоречивые отношения имеют общий источник и являются взаимозависимыми, тогда как смешанные чувства могут базироваться *на реалистической оценке несовершенной природы объекта* (курсив мой. – О. Е.)».[80] Последнее и имело место в отношении Лермонтова к России в обоих стихотворениях. В этом и заключается суть смысловых оттенков отношения Лермонтова к родине. Этого и не заметил Ранкур-Лаферьер в своем двенадцатистраничном анализе восьми строк стихотворения Лермонтова. Поэтому его итоговый вывод звучит поистине обескураживающее: «„Прощай, немытая Россия…“ – весьма занимательное стихотворение».[81]

Завершая разбор основных и вторичных работ по психоанализу в литературоведении, можно сделать обнадеживающий вывод о широких перспективах, которые открывает взаимодействие этих двух отраслей знания. Как будет показано ниже, особую значимость этот союз представляет для биографического жанра. При всех издержках, которые встречались в истории литературоведческого психоанализа, положительные результаты перевешивают и дают основание надеяться на появление в ближайшем будущем оригинальных и глубоких исследований. И пусть каждого встающего на этот нелегкий путь воодушевляют слова одного из великих основателей этого союза – Кречмера: «Мы ‹…› желали бы приобрести соратников и дать стимул для новых направлений

мышления и исследования ‹…› Благодаря такому коррегированию в работе ‹…› исследователей могут быть достигнуты новые результаты ‹…› прежде всего в общей психологии и в известных эстетических, литературных и исторических вопросах ‹…› Если бы удалось расширить кругозор ‹…› в той сфере душевной жизни, которая до сих пор должна была казаться слишком субъективной, колеблющейся и туманной, то этим можно было бы несколько спаять в одно целое наше современное мышление».[82]

Глава первая

Влияние наследственности на формирование душевного склада Лермонтова. Предки и их психическая конституция. Две наследственные линии. Отец, мать, бабушка. Семейная драма и ее влияние на возникновение базального конфликта

Анализ личности М. Ю. Лермонтова, его психологического характера и типа закономерно начать с истоков. Какие особенности психики он унаследовал у родителей, какие психические предрасположенности передались ему по обеим линиям, образовав в итоге устойчивые конституциональные признаки – вот вопросы начального этапа исследования. Ответы на них помогут разобраться не столько в причинах и сущности конфликта между родителями поэта, которые подробно описаны, сколько установить характер и степень его воздействия на динамику душевной жизни Лермонтова, на формирование его собственных внутренних конфликтов. Лермонтов – единственный русский классик XIX столетия, в жизни которого конфликт в родительском доме сыграл исключительную роль.

Биографы всегда интересовались историей лермонтовского рода и его семейными преданиями, подробно описывали характеры родителей поэта, его бабушки, приводили факты семейной жизни. Большинство сведений подобного рода носило описательный характер. Некоторые факты биографии предпочитали оставлять без комментариев либо не находили научно-психологического материала для выдвижения гипотезы, объясняющей, например, связь конфликта в семье родителей с эротической сферой в жизни Лермонтова. А как истолковать такой факт, как устойчивый интерес Лермонтова к своим шотландским предкам?

Существует определенная психологическая закономерность в отношении семейного предания. Чем меньшей информацией о своих предках располагают потомки, тем богаче работает фантазия последних, наделяя своих пращуров чертами исключительности с положительным или отрицательным знаком. Романтическому сознанию это свойство было присуще в повышенной степени. У Лермонтова это был не просто интерес к генеалогии, а тяга, вызванная чувством ущербности в связи с положением отца в доме и его роли в ранней жизни поэта.

Нередко можно слышать жалобы на недостаточность документальных материалом о родителях и предках Лермонтова. Но уже то, чем мы располагаем на сегодняшний день, позволяет сделать вполне обоснованные научные выводы. Имеются четыре

более или менее достоверных источника, позволяющие установить конституции личности родителей Лермонтова, повлиявшие по психофизиологическую комбинацию у поэта. Таким источником являются иконография, архивные находки, свидетельства современников и – отчасти – воспоминания самого поэта, запечатленные в его художественных произведениях.

Обычно биографы, затрагивающие проблему наследственности, понимают последнюю упрощенно. Так, например, истолковывает возможное движение исследовательской мысли современный биограф Лермонтова Д. А. Алексеев: «Жизнь Юрия Петровича после смерти Марии Михайловны не интересовала лермонтоведов. Сдается, они опасались, а что невзначай сбудутся слова А. Ф. Тирана, сослуживца Лермонтова по Гусарскому полку: „Стороной мы узнали, что отец его был пьяница, спившийся с кругу, и игрок…“ Какая тогда получается наследственность у поэта? Дед и мать – самоубийцы, а отец – алкоголик, да еще, поди, и карточный шулер!».[83]

На наш взгляд, неудача в трактовке наследственности Лермонтова была вызвана не самим методом, а способом его применения. Попытается выстроить весь имеющийся в нашем распоряжении материал систематически и проанализировать его на нескольких эмпирических уровнях. Это поможет установить зависимости конституциональных характерологических признаков сначала на персональном уровне (родители, бабушка), а потом и в рамках семейной группы.

Начать исследование стоит с иконографии родителей Лермонтова. Наукой давно установлена взаимозависимость между физической конституцией человека и свойствами его психики, характером, а у одаренных людей – с творческими особенностями. Более или менее определенная типология внешних свойств поможет подняться на следующую ступеньку в анализе личности, то есть в проникновении в ее внутренний, душевный склад. Внешность – ключ к пониманию обычной психической и творческой жизни личности, к объяснению ее характера, поведения, поступков, предрасположенностей, привычек. Недаром Лермонтов придавал такое большое значение описанию внешности Печорина, а большинство мемуаристов запечатлело характеристические черты облика самого поэта.

Юрий Петрович Лермонтов, отец поэта. Для определения его габитуса в нашем распоряжении имеется один-единственный портрет и весьма расплывчатое с точки зрения психологии описание его внешности, принадлежащее П. К. Шугаеву и составленное на основе воспоминаний современников: «Отец

поэта, Юрий Петрович Лермонтов, был среднего роста, редкий красавец и прекрасно сложен; в общем его можно назвать в полном смысле слова изящным мужчиной ‹…› Юрий Петрович был ‹…› вполне светский и современный человек».[84] Описание скорее похоже на эстетико-эротическую характеристику, бытовавшую в провинциальной среде среди лиц женского пола, мечтающих о замужестве или о легком флирте. Напротив, портрет говорит нам много больше.

Он датируется не вполне определенно – 1810-е годы. Учитывая, что к нему имеется «парный» портрет матери поэта, написанный, как можно предположить, в то же время, то Юрию Петровичу здесь 26–28 лет. Согласно данным психологии и науки о строении тела, в этом возрасте внешность человека приобретает ту определенность, которая дает основание сделать заключение о его принадлежности к той или иной соматической группе, а с ее помощью определить темперамент и вытекающие из него психологические особенности. Судя по портрету, Ю. П. Лермонтов принадлежал к группе *пикников*. Этот тип строения отличается следующими характеристиками: средней высотой средней части лица, а если эта часть выше (как у Ю. П.), то лицо приобретает щитовидную форму.[85] При этом у пикников «лоб красивый, широкий; череп большой, круглый»[86] «Выраженное пикническое лицо – верное отражение типического строения тела. Оно имеет тенденцию к ширине, мягкости и закругленности ‹…› Молодые пикнические лица не получают резких форм, они кажутся ‹…› крупными, мягкими ‹…› цветущими, и эта мягкость при известных формах циклотимических темпераментов сочетается с психическими проявлениями добросердечия».[87]

Ю. П. Лермонтов, отец поэта. С портрета работы неизвестного художника. 1810-е гг.

Эти свойства типа у Юрия Петровича подтверждает Шугаев: «он был добр, но ужасно вспыльчив».[88] Вспыльчивость, но не нервозность – свойство *циклотимического темперамента*, преобладающего у пикников. Обладающие данным темпераментом люди отличаются общительностью, добросердечием, живостью, горячностью. «В неприятных ситуациях циклоидный человек становится ‹…› вспыльчивым ‹…›»[89] Шугаев так характеризует Юрия Петровича с этой стороны: «пылкий и раздражительный Юрий Петрович был выведен из себя этими упреками и ударил Марью Михайловну сильно ‹…›»[90]

Наряду с общими признаками циклотимический темперамент имеет несколько разновидностей. Насколько позволяют судить свидетельства современников и документы, Юрий Петрович

относился к типу «беспечных любителей жизни». Этот тип «в более высоких ‹социальных › слоях уклоняется ‹…› в сторону эстетической, красивой жизни ‹…› Здесь заметна склонность к доброжелательной душевности, но без глубоких мыслей и серьезности ‹…› Здесь на первый план выступает удовольствие в материальном, чувственно осязаемом и в конкретных благах жизни».[91]

Что касается беспечности, то по воспоминаниям крепостного Юрия Петрович, старожила села Кропотовки, Юрий Петрович «был небогатый человек, до крайности беспечный».[92] Подтверждением этого является то обстоятельство, что он своевременно не оформил документ о дворянстве сына вплоть до поступления последнего в Московский Благородный пансион. Кроме того, Юрий Петрович закладывал и перезакладывал свое небольшое имение, что также говорит о его качествах хозяина не в его пользу. О тяге к «чувствительно осязаемым удовольствиям» свидетельствуют его амурные похождения еще при жизни жены, а также наличие у него сына от крепостной его сестры.

Отголоски беспорядочной («беспечной») жизни отца нашли отражение в драме Лермонтова «Два брата», написанной уже после смерти Юрия Петровича. Герой пьесы Дмитрий Петрович, отец двух взрослых сыновей, в котором фантазия Лермонтова запечатлела некоторые положительные черты Ю. П. Лермонтова, дает самохарактеристику: «Я ‹…› много жил, иногда слишком весело, иногда слишком печально».[93]

Таким образом, анализ психосоматической конституции отца Лермонтова опровергает бытовавшую вплоть до недавнего времени гипотезу о шизоидном (патологическом) характере его психики. Так, еще д. м. н. Г. В. Сегалин причислил Ю. П. Лермонтова к шизоидному типу.[94] Эту же ошибочную гипотезу воспроизвели уже в 2000-е годы Гиндин и Шувалов. Полагаю, что отныне вопрос о мнимой патологии отца поэта может быть закрыт.

Мария Михайловна Лермонтова, мать поэта. О ней сохранилось еще меньше сведений. Однако все-таки попытаемся определить характер ее психических предрасположенностей и соотнести его, наряду с другими характеристиками, с типом темперамента. Движение в этом направлении осложняется тем, что Мария Михайловна умерла очень молодой, не дожив до 22-х лет. Существующие же методики анализа позволяют с определенностью судить о соматической конституции в том случае, когда телесные формы примут устойчивый вид (это обычно происходит в возрасте 24–25-и лет). Кроме того, о ее внешности имеются противоречивые свидетельства. Так, П. К.

Шугаев утверждает (со слов очевидцев): «Марья Михайловна была точная копия своей матери, кроме здоровья, которым не была так наделена, как ее мать ‹…›»[95] В то же время мемуарист отмечает, что «Марья Михайловна не была красавицей». А художник М. Е. Меликов, лично знавший и поэта и его бабушку, пишет в своих воспоминаниях: «Е. А. Арсеньева ‹…› отличалась замечательной красотой».[96] И это уже отнюдь не в молодости.

На сохранившемся портрете Мария Михайловна имеет очень мало черт внешнего сходства со своей матерью. Ее облик соответствует стигматам астенико-шизотимического типа: об этом говорит близкая к яйцевидной форма лица с узкими скулами. Среди других соответствующих конституциональных соединений надо отметить приятную нежность, внутреннюю привязанность, мягкость с уязвимостью.[97] Связь Юрия Петровича с бонной сына, по словам Шугаева, «возбудила в Марье Михайловне страшную, но скрытую ревность», следствием которой стала «разразившаяся буря».[98]

М. М. Лермонтова, мать поэта. С портрета работы неизвестного художника. 1810-е гг.

Все это происходило на фоне затухания у Марии Михайловны сексуального инстинкта вследствие развившейся после родов женской болезни. Другим признаком шизотимического конституционального строения является быстро развившийся туберкулез, к которому весьма предрасположены из всех других психологических групп именно шизотимики. Так же как и отец поэта, Мария Михайловна не обладала, по всей видимости, патологическими чертами психической конституции, но по своему темпераменту она резко отличалась от своего мужа. Вполне вероятно, что именно это последнее отличие и было причиной психологического конфликта между Юрием Петровичем, с одной стороны, и его женой и тещей – с другой. Правда, здесь нас больше интересует вопрос о степени и роли наследственности Лермонтова. К конфликту обратимся позже.

Для того чтобы завершить психологическую характеристику семейной группы, в рамках которой формировался будущий поэт, необходимо остановиться на бабушке, которая в его жизни сыграла исключительную роль, в известной мере заменив мать. В отличие от отца и матери Лермонтова о ней сохранились более обстоятельные документальные свидетельства. Портрет дает нам некоторые представления об Е. А. Арсеньевой в возрасте приблизительно 35-и лет.

Е. А. Арсеньева, бабушка поэта. С портрета работы неизвестного художника. Начало XIX в.

Фронтальное очертание лица и строение тела в пределах поясного портрета, в сочетании с характеристическими деталями ее психологических предрасположенностей, позволяют судить о типе ее личности. Смешанная пикническая телесная конституция (щитовидная форма лица одновременно с его высотой, широкая средняя часть с длинной шеей) сочетаются с предрасположенностями, свойственными липтозомам (астеникам). Последние склонны к персеверации, к упорному удержанию раз принятой установки. По наблюдениям М. Е. Меликова, «Е. А. Арсеньева была женщина деспотического, непреклонного характера, привыкшая повелевать ‹…›»[99] В юношеской драме Лермонтова «Люди и страсти» поэт вывел свою бабушку в образе Марфы Ивановны Громовой, о характере которой слуга ее внука Юрия Иван отзывается так: «Аспид!»[100] А брат отца Юрия говорит: «старуха любит, чтобы ей никто не противоречил».[101]

Обычно данный психологический тип с точки зрения

деятельности, работы «направлен на координированную единую последовательность реальных явлений».[102] В плане диатетической пропорции (предрасположенности личности по отношению к окружающему миру – к людям, от людей, против людей) Е. А. Арсеньева отличалась общительностью и добросердечием. Так, А. Н. Корсаков со слов двоюродного брата Лермонтова по отцу М. А. Пожогина-Отрошкевича следующим образом характеризует это свойство натуры бабушки поэта: «Старуха Арсеньева была хлебосольная, добрая».[103] О циклотимическом темпераменте Арсеньевой свидетельствуют и наблюдения А. П. Шан-Гирея, бывшего участником детских игр Лермонтова. Вот его описания, относящиеся к 1825 году: «Когда собирались соседки, устраивались танцы и раза два был домашний спектакль; бабушка сама была очень печальна, ходила всегда в черном платье и белом старинном чепчике без лент (в котором она изображена на портере в молодости. – О. Е.), но была ласкова и добра ‹…›»[104] Общительность и добросердечие обычно свойственны циклотимическим темпераментам. Эти свойства постоянно проявляются у их носителей как в депрессивном состоянии, так и в хорошем настроении: они «придают веселости и мрачности оттенок, являющийся именно характерным для циклоидного человека».[105]

Если говорить о более отдаленных влияниях или наследуемых признаках, то картина будет не столь определенной. Хотя дед Лермонтова по материнской линии, бесспорно, передал поэту некоторые характеристические свойства своей натуры. Об этом недвусмысленно упоминала Е. А. Арсеньева в письме к П. А. Крюковой от 31 декабря 1834 года: «‹…› нрав его ‹внука, М. Ю. Лермонтова› совершенно Михайла Васильича, дай бог, чтобы добродетель и ум был его».[106] (Эти строки по необъяснимым причинам не попали в текст письма Арсеньевой в Полном собрании сочинений поэта – т. 7, с. 72).

Таким образом, перед нами разворачивается ясная и колоритная картина формирования гениальной личности. Лермонтов родился от родителей, обладавших контрастными темпераментами: циклотимик отец и шизотимик мать. В таком сочетании они дают исключительный по внутреннему напряжению тип личности. «В этих случаях возникает сложная индивидуально-психологическая конституция, – пишет в этой связи Э. Кречмер, – части которой, происходящие из двух резко конфликтных наследственных масс, всю жизнь находятся в поле напряжений противоположных полюсов. Это конфликтное напряжение возникает, прежде всего, как аффективно-динамический фактор, вызывая лабильность равновесия,

чрезмерное аффективное давление, не знающую покоя внутреннюю напряженность гениев ‹…› А в интеллектуальной сфере это напряжение создает большой духовный диапазон, многосторонность, сложность и богатство одаренности, широту личности.

Это с наибольшей ясностью проявляется, когда гений возникает из смешения двух очень разных родительских темпераментов, из некоего контраста брака ‹…› При таком соединении разнородных компонентов возникают внутренние разлады, аффективные напряжения, страстная неуравновешенность и лабильность психики; тем самым создаются предпосылки гениальности – и психопатологических осложнений».[107]

Еще Б. Эйхенбаум писал, что «вопрос об отце – первая проблема биографии Лермонтова».[108] А современный биограф поэта Д. А. Алексеев считает одной из загадок лермонтовского семейства брак Юрия Петровича и Марии Михайловны.[109] Попытаемся рассмотреть эти проблемы с точки зрения психоанализа.

Проблема отцовского и материнского влияния на взрослую жизнь индивида хорошо изучена в психологии на обширном материале. Не углубляясь в ее историю, приведем лишь выводы К. Г. Юнга. По мнению ученого, психологические проблемы заставляют взрослого человека «возвращаться к тем своим связям времени детства, которые он никогда не покидал и к которым нормальный человек привязан столькими нитями: к отношениям с отцом и матерью ‹…› Здесь, однако, отмечается особенность, что отношение к отцу, по-видимому, превалирует, имеет более веское значение ‹…› Новейшие фундаментальные исследования в этой области обнаруживают доминирующее влияние отцовского характера в семьях, которые часто можно проследить на протяжении целых столетий. Материнское влияние в семье, по-видимому, гораздо менее значительно».[110]

В своем художественном творчестве Лермонтов возвращается к воспоминаниям об отце вплоть до его безвременной кончины. Образ отца встречается в нескольких лирических произведениях поэта («Ужасная судьба отца и сына…», в автографе стихотворения «Пусть я кого-нибудь люблю…», «Эпитафия») и в той или иной степени в четырех его пьесах («Испанцы», «Люди и страсти», «Странный человек», «Два брата»). В этой же связи находится и интерес юноши Лермонтова к своим предкам по отцовской линии, которых его фантазия героизировала. В стихотворении «Желание» он называет себя «последним потомком отважных бойцов».[111] Психологически этот интерес вполне

объясним: «жгучие интересы и проблемы окружают в его ‹подростка› глазах родителей и ‹…› именно родители в течение продолжительного периода стоят в центре всех интересов ребенка».[112]

В лирической исповеди поэта образ отца окружен ореолом уважения, сочувствия и участия в его судьбе:

‹…› мой отец
Не знал покоя под конец[113];

‹…›Ты светом осужден[114];

Ты сам на свете был гоним.[115]

Тональность этих строк обусловлена либо длительной разлукой с близким человеком, либо его смертью. Здесь еще ничего не слышно о его влиянии на сына, не видно реальных черт его облика. В пьесе «Два брата», написанной через пять лет после смерти Юрия Петровича, когда боль сердечной раны немного утихла, поэт дает уже более зрелую оценку его личности и жизни («Я ‹…› много жил, иногда слишком весело, иногда слишком печально».[116]). И это признание героя более отвечает историческому облику отца Лермонтова. Близкий этому психологический портрет Ю. П. Лермонтова циркулировал среди его современников. Пензенский губернатор М. М. Сперанский так отозвался о нем в частном письме: «‹…› Странный и, говорят, худой человек».[117]

Чем вызваны столь противоречивые суждения: с одной стороны, сочувственно-сострадательные сыновние признания, с другой – отрицательная молва, распространявшаяся среди широкого круга знакомых и незнакомых? И что из этих свойств личности Ю. П. Лермонтова перешло в характер и образ жизни его сына? Устами Юрия Волина, героя драмы «Люди и страсти», Лермонтов признавался: «Я от самой колыбели мало был с отцом ‹…›»[118] Эта отдаленность породила два противоположных мифа: первый – о мнимых несчастиях и изгнанничестве Ю. П. Лермонтова («Ты сам на свете был гоним ‹…›») и второй, компенсирующий его, миф о славных предках по отцовской линии. Портрет своего шотландского предка Лермы, созданный художественной фантазией Лермонтова, срисован им с портрета реального Юрия Петровича Лермонтова, наделен его чертами, но уже с оттенком мужественности и даже некоторой суровости во

взгляде.

На самом деле Юрий Петрович был человеком болезненным и слабовольным, если не сказать сильнее – трусоватым. Иначе как объяснить его уклонение в 1805 году от участия в военных действиях против Наполеона? Как выявил Д. А. Алексеев, «в 1805 году началась война с Наполеоном, и в сентябре Кексгольмский полк выступил из Петербурга в заграничный поход, в котором Ю. П. Лермонтов не пожелал участвовать по слабости здоровья или по иной ‹…› причине».[119] Уклоняется он и от службы в ополчении в Отечественную войну 1812 года, вступив в него, «когда неприятель уже был изгнан за пределы государства. И тем не менее, сын хочет видеть в отце героя ‹…› а в его несбывшемся намерении – подвиг» (имеется в виду стихотворение «Ужасная судьба отца и сына…»)[120]

«Предок Лерма». Холст, масло. 60х51. (1833).

С позиций здравого смысла такую героизацию личности отца, действительно, трудно объяснить. Тем более, если к этому добавить позицию Юрия Петровича в споре за сына с тещей. Бедность, непростительное для мужчины слабодушие, супружеские измены с лицами низкого происхождения, общественное порицание – таков набор характеристических атрибутов самого близкого человека. А с другой стороны – полулегендарный шотландец Лерма, пришедший оттуда,

Где в замке пустом, на туманных горах

Их (предков. – О. Е.) забытый покоится прах.
На древней стене их наследственный щит
И заржавленный меч их висит.[121]

Такие противоположности между обыденной реальностью и реальностью мечты, бессознательного порождают напряжение наподобие брака полярных темпераментов. В гении они порождают грандиозные образы, которые преследуют его с раннего детства. «То, что мы видим во всемирно-историческом процессе, мы опять находим также и у индивидуума (т. е. происхождение и эволюцию божества), – пишет К. Г. Юнг. – Как высший рок, направляет ребенка власть родителей. Но когда он подрастает, начинается борьба инфантильной констелляции и индивидуальности, родительское влияние, связанное с доисторическим (инфантильным) периодом, вытесняется, попадает в бессознательное, вместе с тем оно же не элиминируется, но с помощью невидимых нитей управляет индивидуальными (как это кажется) творениями созревающего духа. Как все, что очутилось в бессознательном, инфантильная констелляция посылает в сознание некие темные, загадочные ощущения, чувство таинственного руководства и потустороннего влияния. Здесь корни первых религиозных сублимаций. Вместо отца с его констеллирующими добродетелями и пороками появляется, с одной стороны, божество на абсолютной вершине, с другой же стороны – дьявол ‹…›»[122] Вот психологические истоки образа Демона, прошедшего через всю творческую жизнь поэта. «Усваивая бессознательное, – утверждает в этой связи К. Г. Юнг, – мы приобщаем коллективное психическое к области личных психических функций, где личная сфера *разлагается на целый ряд парных групп, сочетающихся по контрасту*, образуя „пары противоположностей“ ‹…›: мания величия = чувство неполноценности ‹…› Образование такой пары сопутствует повышению и понижению чувства самоуверенности».[123] Эти противоположности и возникли на основании реального контраста между чертами личности Лермонтова-отца и его героизированным образом (вместе с происхождением и портретом Лермы) в поэтическом сознании сына.

Образ матери занимает более скромное место в наследии Лермонтова. Но это относится именно к реальному образу, а не к его заместителю. Так, в драме «Странный человек» Лермонтов рисует мать несчастной и покинутой, достойной сожаления и защиты: «На ее коленях протекли первые годы моего младенчества, ее имя вместе с вашим (именем отца. – О. Е.) было

первою моею речью, ее ласка облегчала мои первые болезни…»[124] Но уже в юношеском возрасте в сознании Лермонтова ее образ трансформируется в сакральный образ Мадонны, к которой поэт обращается с молитвой. Этот архаически-символический образ не несет в себе ничего индивидуального. Он в основе своей имеет коллективный характер. «Отношение сына к матери было психологической основой для многих культов. В христианской легенде отношение сына к матери догматически чрезвычайно ясно».[125]

История замужества Марии Михайловны принадлежит к одной из психологических загадок семейства и судьбы поэта. Замужество матери за Юрия Петровича для всего круга Арсеньевых-Столыпиных было очевидным мезальянсом. Бедный провинциальный дворянин, имеющий трех незамужних сестер и неразделенное имение, нигде не служащий, вышедший в отставку в незначительном чине, никак не соответствовал статусу знатной и весьма состоятельной особы, в перспективе единственной наследницы хорошего состояния (как выявил Д. А. Алексеев, бабка поэта Е. А. Арсеньева завещала родственникам 300 тысяч серебром, и это помимо имения).

Как могло получиться, что эта гордая, властная, с деспотическими наклонностями женщина («Старуха любит, чтобы ей никто не противуречил») смогла согласиться на такую незавидную партия для своей единственной и горячо любимой дочери? К тому же Юрий Петрович уже в армии страдал рядом тяжелых заболеваний: «он одержим ‹…› геморроидальными припадками, страдает часто болью головы и груди и подвержен бывает судорожным припадкам живота, и оттого в здоровье совсем не надежен», – вот аттестат, данный ему в возрасте 24-х лет полковым штаб-лекарем.[126]

Можно объяснить такое событие только одной причиной: страстностью и непреклонностью натуры Марии Михайловны, ее способностью сильно увлекаться и столь же сильно негодовать, ее шизотимическим темпераментом, который помог ей не уступить в споре с матерью. Некоторые из этих качеств характера унаследовал и ее сын. А Марию Михайловну, наверное, наградил таким пышным букетом ее отец: «‹…› Для детского воображения отец важнее и опаснее: если такую роль играет мать, то ‹…› удавалось за ее спиной открыть деда, которому она внутренне принадлежала», – объясняет подобные случаи наследственности К. Г. Юнг.[127] Именно так объясняла Е. А. Арсеньева влияние супруга на своего внука. Но не иначе как через посредство матери («нрав его и свойства совершенно Михайла Васильича»).

Дальнейший ход рассуждений ведет нас к семейной драме,

психологические последствия которой были катастрофическими для дальнейшей судьбы поэта. Ее истоки восходят к наследственности так же, как и психологические предрасположенности Лермонтова. Его мать получила, наверное, по наследству от своей матери, Е. А. Арсеньевой, женское заболевание, которое сразу после родов привело к угасанию ее сексуальной жизни. Определенный ответ на вопрос о характере заболевания Марии Михайловны вряд ли можно получить, но можно предположить, что это были гормональные нарушения. Правда, для нас важнее другое. Реакция на состояние супруги со стороны Юрия Петровича оказалась для Марии Михайловны настолько болезненной, что повлекла, по терминологии В. Райха, «физиологическое ускорение душевных переживаний».[128]

Связь главы семейства с гувернанткой его детей не такая уж редкость в дворянско-помещичьем быту XIX века. Подобную историю подробно описал Л. Толстой в «Анне Карениной» на материале семейной линии «Стива Облонский-Долли». Поэтому весьма правдоподобно выглядит предание, описанное в биографическом материале П. К. Шугаева. Тот инцидент, который произошел между родителями Лермонтова в карете, следовавшей по пути из сельца Кошкарево в Тарханы (упреки, брошенные Марией Михайловной Юрию Петровичу в измене, и его грубая реакция на них), в научной психологии носит название «разрядка деструктивной ярости» (со стороны Марии Михайловны). Такое состояние возникает на почве ослабления сексуальности и способствует «физиологическому ускорению конфликтов, порождаемых либидо»: «Душевные заболевания представляют собой следствие нарушения естественной способности любить», – писал в этой связи психоаналитик В. Райх. – «При оргастической импотенции ‹…› возникают застойные накопления биологической энергии, которые превращаются в источник иррациональных действий».[129] Последствием этого состояния стало скоротечное развитие у Марии Михайловны туберкулеза, к которому лица с шизотимическим темпераментом особо предрасположены.

Следующее действие семейной драмы подробно воссоздано юношей Лермонтовым в пьесе «Люди и страсти» («Menschen und Leidenschaften»). Психологически Лермонтов тяжело переживал этот конфликт, о чем и поведал в своем произведении: «‹…› у моей бабки, *моей воспитательницы* (курсив мой. – О. Е.) – жестокая распря с моим отцом, и это все на меня упадает».[130] Конечно, в романтической драме, где страсти играют ведущую роль, реальный семейный конфликт обострен до предела, но его психологическая канва вполне правдоподобна. Для нас наиболее важным в этой истории является состояние главного героя Юрия

Волина, который переживает потрясение, вызванное семейной распрей: «Я здесь как добыча, раздираемая двумя победителями, и каждый хочет обладать ею».[131] Следствием этого конфликта стали два события в жизни Лермонтова, оказавшие существенное влияние на его судьбу.

Первое оставило глубокий след в душевной жизни поэта. В стихотворении на смерть отца Лермонтов высоко отозвался о том компромиссе, на который тот вынужден был пойти с тещей, чтобы обеспечить будущее сына:

> Но ты свершил свой подвиг, мой отец[132]

Однако такая оценка была вызвана скорее эмоциональным состоянием сына, узнавшего о смерти отца. Во всяком случае она никак не вписывается в душевную динамику, отраженную в творчестве тех лет, в его жизнь в Тарханах и последующую учебу. Ни один мемуарист не пишет о том, что Лермонтов когда-нибудь говорил о своем отце. Более того, в этом круге циркулировали нелицеприятные слухи и легенды о его личности.

Как можно судить по жизненным установкам, планам, самоощущению и самооценке Лермонтова в его юности, он вынес из истории с отцом иные настроения и оценки, повлиявшие на его дальнейшую линию поведения. Отец Лермонтова был человеком слабым (нередко слабость скрывалась под добродушием), непрактичным, нерешительным, не достигшим ничего значительного в жизни. Он не способен был уладить отношения так, чтобы они не переросли в конфликт.

Юрий Петрович не оказал никакого воспитательного воздействия на сына в течение всей своей недолгой жизни. Более того, проявил нерадение в подготовке документов к его поступлению в учебные заведения (даже в Школу гвардейских подпрапорщиков документ о дворянстве внука представляла бабка «по блату», с помощью влиятельных родственников, так как Юрий Петрович своевременно не оформил его). А его неродовитость стала «отягчающим обстоятельством» в наборе перечисленных свойств его личности. Поэтому Лермонтову пришлось, преодолевая подобный «комплекс неполноценности», выстраивать руководящую личностную идею *по контрасту* с линией жизни отца, вплоть до создания красивой легенды о славных испано-шотландских предках («Последний потомок отважных бойцов»). К такой целенаправленной и напряженной работе его побудило ощущение в себе громадных творческих сил.

Вторым событием-выводом из семейной драмы стала позиция Е. А. Арсеньевой в отношении личной жизни внука. Бабушка была

настроена решительно против его женитьбы при ее жизни, так как видела в этом событии крах своих надежд на привязанность внука к ней и не желала видеть во внучке-невестке причину еще одной семейной распри. Так, Е. А. Верещагина, сестра жены ее брата Д. А. Столыпина, писала в письме к своей дочери, что Е. А. Арсеньева «слышать не хочет, чтобы Миша при ней женился. Любить будет жену – говорит, что это ее измучит, и – не хочу, чтобы он при жизни моей женился».[133] А ведь нет ничего невероятного в том, что, не будь этого психологического запрета, вызванного семейной драмой, судьба поэта сложилась бы по-другому – счастливее.

Глава вторая

Наследственные и конституциональные константы психологического характера. Габитус Лермонтова. Основа темперамента и конституционные наслоения. Их отражение в творчестве поэта. Циклотимический темперамент

Лермонтов был едва ли не единственным русским писателем, в сознании и творчестве которого проблема наследственности носила амбивалентный характер. Он понимал ее как *наследственность крови и наследственность духа* и оценивал то и другое противоположными знаками. Эту двойственность восприятия Лермонтов и выразил двояким образом – поэтически и графически (живописно). Приговор духовному наследию ближайших предков вынесен в «Думе»: «Богаты мы, едва из колыбели, // Ошибками отцов ‹…›» В портрет же своего воображаемого предка он старался вложить все физически зримые признаки восходящего положительного типа: надменную гордость, суровую мужественность, непреклонную волю. Они резко контрастируют с «холодом тайным», который «царствует в душе» его жалкого потомка. Но не будь Лермонтов наследником славного рода, если в нем не сохранились наследственные признаки «отважных бойцов». Поэтому-то у него еще «огонь кипи в крови».

В этих поэтических формулах и живописных деталях заключается одна из центральных проблем психологической биографии Лермонтова. Три четверти века назад один из крупнейших лермонтоведов Б. М. Эйхенбаум косвенно указал на эту проблему, даже не пытаясь ее формулировать – такой неподъемной она казалась ему тогда. «Мы изучаем *историческую индивидуальность,* как она выражена в творчестве, а не индивидуальность природную (психофизическую), для изучения которой должны привлекаться совершенно другие материалы». [134]

Творчество Лермонтова – важный, но не единственный источник для его психологической биографии, для истории его души. Оно не покрывает его «историческую индивидуальность» и не может заменить (и тем более отменить) всех тех материально-телесных, физически зримых и динамических свойств личности поэта, совокупность которых составила его неповторимую и легко узнаваемую индивидуальность. Всякое историческое исследование личности будет неполным, односторонним без проникновения в ее природно-психологическую основу. Здесь психоанализ напоминает нам, что «психоаналитическое

исследование движется от явлений к их сущности и рассматривает процессы, происходящие в „глубинах личности“, так сказать, в продольном и поперечном разрезах ‹…› оно автоматически освобождает путь к идеальному исследованию характеров, к „учению о генетических типах“ ‹…»[135]

Задача нашего исследования – изучить душевный склад Лермонтова, его психические предрасположенности, своеобразие его типа и как все это повлияло на движение его линии жизни и его трагический исход. Мы выявили наиболее значимые наследственные факторы, оказавшие глубокое и долговременное воздействие на его психику. Мы также определили истоки того уникального психофизического сочетания, которое сформировало гениальность Лермонтова. Но вместе с этим поэт обладал теми индивидуальными признаками (мы их называем конституциональными), которые не были суммой или результатом соединения наследственных влияний. К ним в равной мере относятся черты внешнего склада и свойства психики. В лермонтоведении, как и в других областях истории литературы, эта проблема не ставилась. Ее считали нелитературоведческой, в лучшем случае относящейся к другой научной дисциплине. Это звучит парадоксально, так как в литературоведении «психологический портрет» и просто «портрет героя» является необходимой составной частью анализа художественного образа.

С позиций научной психологии соотнесенность внешности человека с его внутренним складом является само собой разумеющимся приемом. «Различие тела и разума, – отмечал в этой связи К. Г. Юнг, – это искусственная дихотомия, дискриминация, которая, несомненно, в большой степени основывается на своеобразии познающего интеллекта, чем на природе вещей. В действительности же взаимное проникновение телесных и психических признаком столь глубоко, что по свойствам тела мы не только можем сделать далеко идущие выводы о качествах психического, но и по психической специфике мы можем судить о соответствующих телесных формах.».[136] Данная мысль приобретает тем более важное значение, что в творчестве Лермонтова – поэтическом и живописном – роль внешности героя, портрета человека служит почти всегда одним из элементов его писхологичесокго характера, ума, чувственно-эмоционального склада. «Мы только тогда будем удовлетворены, – резюмирует психоаналитик, – когда узнаем, какой вид психического соответствует определенным физическим качествам. Тело без психики нам ни о чем не говорит, так же как ‹…› душа ничего не может значить без тела».[137]

Как и в разделе о родителях Лермонтова, мы начнем анализ его личности с характеристики габитуса. Для этого имеется обширный иконографический и описательный материал. Все мемуаристы, описывавшие внешность Лермонтова, едины в своих наблюдениях и выводах. Они рисуют вполне правдоподобный портрет поэта, который в общих чертах, а нередко и в деталях соответствует живописным изображениям Лермонтова как его кисти, так и кисти других авторов. Важным моментом в разных описаниях внешнего облика Лермонтова является повторяемость главных его признаков независимо от возраста поэта. Эти признаки, соотнесенные с живописными портретами, и послужат в качестве индексов строения его внешности.

Все современники схожи в том, что Лермонтов отличался крепким, хотя и не атлетическим (sic) сложением. По наблюдениям однокашника поэта по юнкерской школе А. Ф. Тирана, «Лермонтов имел некрасивую фигуру: маленького роста, ноги колесом, *очень плечист*, глаза небольшие, калмыцкие, но живые, с огнем, выразительные».[138] Ему вторит весьма авторитетный мемуарист, так же выпускник этой школы А. М. Меринский: «Лермонтов был небольшого роста, *плотный, широкоплечий* и немного сутуловатый».[139] Немецкий писатель Ф. Боденштедт, встречавшийся с Лермонтовым в 1840 году, дает весьма схожее с предыдущими описание внешности Лермонтова: ««…› судя по плечам и груди, у него должны были быть довольно *широкие кости* ‹…› волосы оставляли совершенно открытым необыкновенно *высокий лоб*».[140] Картину завершает екатеринославский помещик П. И. Магденко: «Он был среднего роста ‹… › с широким лицом, широкоплечий, с широкими скулами, вообще с широкой костью всего остова, немного сутуловат – словом, то, что называется с битый человек».[141] (курсив везде мой. – О. Е.)

Что качается деталей лица, тони тоже запомнились современникам поэта. Так, литератор В. П. Бурнашев отмечает: у Лермонтова были «довольно красивые, живые, черные, как смоль, глаза, принадлежавшие ‹…› лицу ‹…› несколько скуластому, как у татар ‹…› с коротким носом, чуть-чуть приподнятым ‹…›»[142] Столь же подробное описание дает и выпускник Московского университета К. А. Бороздин: «Огромная голова, широкий, но невысокий лоб, выдающиеся скулы, *лицо коротенькое*, оканчивающееся узким подбородком ‹…› нос вздернутый ‹…›»[143] (курсив мой. – О. Е.)

Не менее важны с этой точки зрения и самоописания Лермонтов, содержащиеся в ряде его художественных произведений. Причем в одном он описывает самого себя, в

другом – вымышленного героя, которому придает явно черты своей внешности. В поэме «Монго» поэт противопоставляет внешность своего двоюродного брата А. А. Столыпина своей: «Один – высок и худощав ‹…› Мал и широк в плечах другой» (курсив мой. – О. Е.).[144] В неоконченном романе «Княгиня Лиговская» находим черты портретного сходства автора и его героя Григория Александровича Печорина: «‹…› он был небольшого роста, широк в плечах и вообще нескладен; казался сильного сложения ‹…› Лицо его смуглое, неправильное, но полное выразительности ‹…›»[145]

Подобные самонаблюдения интересны еще и потому, что Лермонтов не просто придавал большое значение описанию внешности героя, но живо интересовался научной литературой известных в его эпоху френологов и физиономистов. Так, незадолго до гибели он извещал своего друга и родственника А. И. Бибикова в письме во второй половине февраля 1841 года: «Покупаю для общего нашего обихода Лафатера и Галя ‹…›»[146] Подбор далеко не случаен и свидетельствует о глубоко укоренившемся убеждении поэта о роли внешности человека в структуре его психологического характера.

Теперь соотнесем все приведенные выше описания с живописными портретами Лермонтова. За исключением роста, который не могут подтвердить поясные и погрудные изображения поэта, они почти детально совпадают со словесными портретами, данными современниками. На них Лермонтов предстает перед нами человеком «крепкого» сложения, широкоплечим, «костистым». Средняя часть лица короткая, скулы широкие, нос средне-короткий, лоб высокий и широкий, красивый, выпуклый. По описанию современников, голова поэта несоразмерно велика по отношению к длине тела, что тоже является типичным признаком. Овал лица близок к щитовидной форме.

Таким образом, Лермонтов – типичный пикник по строению лица и тела. Пикническое строение имеют типы с циклотимическим темпераментом. С точки зрения конституциональных свойств этот тип отличается общительностью, юмором, веселостью, живостью, горячностью и впечатлительностью; одновременно пикники бывают добросердечны, душевны, спокойны и мягки – свойства, которыми в избытке обладал Лермонтов. Не останавливаясь на других чертах его личности, о которых подробнее скажем ниже, обратимся к свидетельствам современников и самохарактеристике поэта.

М. Ю. Лермонтов в штатском сюртуке. Портрет работы П. Е. Заболотского. Масло. 1840.

Упоминавшийся уже В. П. Бурнашев при первой встрече с Лермонтовым отметил: «Офицер этот имел очень веселый, смеющийся вид человека, который сию минуту видел, слышал и сделал что-то пресмешное».[147] Циклотимик, как говорит сам термин, отличается перепадами душевного настроения. «Темпераменты, встречающиеся преимущественно у пикников, – поясняет Э. Кречмер, – принимая во внимание склонность людей такого телосложения к периодическим колебаниям душевного состояния ‹…› варьируются в диапазоне от веселого до печального ‹…›»[148] Данную черту в поведении Лермонтова подметила Э. А. Шан-Гирей: «Характера он был неровного, капризного: то услужлив и любезен, то рассеян и невнимателен. Он любил повеселиться, потанцевать, посмеяться, позлословить ‹…›»[149] Другая близко знавшая Лермонтова мемуаристка Е. А. Сушкова отмечает те же колебания в его чувствах и эмоциях: «Но этот милый взгляд, но эта добрая улыбка сливается в моей памяти с той холодной, жестокой, едкой улыбкой ‹…›»[150] Секундант Лермонтова на его последней дуэли А. И. Васильчиков раздвигает рамки диатетической пропорции, свойственной темпераменту

поэта: «В Лермонтове ‹…› было два человека: один добродушный для небольшого кружка ближайших своих друзей и для тех немногих лиц, к которым он имел особенное уважение, другой – заносчивый и задорный для всех прочих его знакомых ‹…› день его разделялся на две половины между серьезными занятиями и чтениями и такими шалостями, какие могут прийти в голову разве только пятнадцатилетнему школьному мальчику ‹…›»[151] Такие перепады настроения отразились в тематике лирических стихов Лермонтова. То встречаем у него стихи, содержащие избыток веселья:

Я рожден с душою пылкой,
Я люблю с друзьями быть,
А подчас и за бутылкой
Быстро время проводить[152];

то, совсем рядом, заключающие в себе мрачные настроения:

Коварной жизнью недовольный,
Обманут низкой клеветой,
Летел изгнанник самовольный
В страну Италии златой.[153]

То видим переливающийся через край оптимизм:

Если, друг, тебе взгрустнется,
Ты не дуйся, не сердись:
Все с годами пронесется —
Улыбнись и разгрустится[154];

то жалобы на тоскливое одиночество:

Как страшно жизни сей оковы
Нам в одиночестве влачить.[155]

То он обращает свой пытливый взор к луне, символу женского сознания и эроса:

Люблю я цепи синих гор
Когда, как южный метеор,
Ярка без света и красна
Всплывает из-за них луна[156];

то набирающее силу солнце, представляющее архетипический символ Логоса:

Как солнце зимнее прекрасно,
Когда, бродя меж серых туч,
На белые снега напрасно
Оно кидает слабый луч.[157]

Как и в случаях портретного сходства, Лермонтов наделяет свойственным ему циклотимическим темпераментом некоторых своих героев, причем далеко отстоящих друг от друга в хронологическом и идейном плане. Например, герой юношеской драмы Лермонтова Владимир Арбенин по своему темпераменту – alter ego автора: «Он странный, непонятный человек: одни день – то, другой – другое! Сам себе противуречит, а все как заговорит и захочет тебя уверить в чем-нибудь – кончено! Редкий устоит! Иногда, напротив, слова не добьешься; сидит и молчит, не слышит и не видит, глаза остановятся, как будто в этот миг все его существование остановилось на одной мысли».[158] В последней, неоконченной повести «Штосс» описывается портрет, висевший в загадочной квартире, где поселился ее герой Лугин. Черты лица этого портрета спроецированы с облика автора повести: «в линии рта был какой-то неуловимый изгиб ‹…› придававший лицу выражение насмешливое, грустное, злое и ласковое попеременно (!)»[159]

Помимо диатетической пропорции, характеризующей внутреннюю динамику, данный темперамент обладает и своеобразной внешней динамикой, характеризующей его отношение к миру и обществу. «Общим свойством всех ‹…› циклотимических групп, – пишет Э. Кречмер, – являются: обращенность вовне, открытость миру, общительность, приветливость».[160] Это свойство натуры Лермонтова один из самых задушевных его друзей – его троюродный брат А. П. Шан-Гирей: «Он был характера скорей веселого, любил общество, особенно женское, в котором почти вырос и которому нравился живостью своего остроумия и склонностью к эпиграмме; часто посещал театр, балы, маскарад ‹…›»[161]

Что касается женского круга, который упоминает мемуарист, то он в лице Е. А. Сушковой засвидетельствовал благотворную роль Лермонтова в создании атмосферы добросердечия, одушевленности и веселья, о которой с признательностью вспоминали все его участники: «Мишель оживлял все эти

удовольствия, и ‹…› без него не жилось так весело, как при нем». [162] Другой мемуарист, А. Н. Корсаков, со слов двоюродного брата поэта М. А. Пожогина-Отрошкевича, отмечал то же самое: «В нем обнаруживался нрав добрый, чувствительный, с товарищами детства он был обязателен и услужлив ‹…›»[163] Знал за собой это свойство и сам поэт:

Я рожден с душою пылкой,
Я люблю с друзьями быть ‹…›[164]

Психологические проекции свойств его темперамента мы находим и в художественных произведениях Лермонтова. Во вступлении к поэме «Последний сын вольности» он весьма точно отражает свой привычный порыв «к людям»: «И я один, один был брошен в свет, Искал друзей ‹…›»[165] А герой юношеской драмы «Люди и страсти» Юрий Волин, в котором легко угадывается автор, так описывает свои душевные порывы и притязания к миру: он «с детским простосердечием и доверчивостью кидался в объятия всякого ‹…› ‹его› занимала несбыточная, но прекрасная мечта земного, общего братства, у которого при одном названии свободы сердце вздрагивало и щеки покрывались живым румянцем ‹…›»[166]

Правда, циклотимический темперамент не позволяет его носителю постоянно следовать указанной тенденции. Периодика душевной жизни то и дело заставляет циклотимика обращаться вспять, бежать ***от*** мира людей. У натур творческих, какой был Лермонтов, эти колебания особенно заметны в периоды напряженной работы духовных сил. Поэтому-то его день и делился на, по словам А. И. Васильчикова, на две половины – уединенную и шумную, на людях. Но в жизни Лермонтова были и периоды, когда он долгое время испытывал чувство отчуждения от общества, и тогда его бегство облекалось в поэтическую форму:

Путь буду мучиться, я рад, я рад,
Хотя бы вдвое против прошлых дней,
Но только дальше, дальше от людей[167]

Когда психоанализ обращается к гениальным людям, он ставит перед собой более широкую задачу, чем анализ личности и проникновение в глубинные пласты ее душевной жизни. У творческих личностей обязательно должны быть вскрыта взаимосвязь внутренних процессов с продуктами их

деятельности. Анализ такой взаимосвязи раскроет обусловленность тех или иных особенностей литературного произведения природой и свойствами психической конституции его автора. Вообще эта сторона психоаналитической работы – ахиллесова пята всех критиков психоанализа от литературоведения. Их неизменным и единственным козырем является утверждение о якобы независимости эстетического содержания художественного произведения от душевного склада писателя, структуры его психики и ее динамических процессов. Тем большее возражение с их стороны в этом плане должны вызывать такие категории, как психологический габитус, темперамент, психологический ритм и т. п. Однако именно в этой области у психоанализа есть убедительные доводы против подобной критики. Наукой давно установлена указанная обусловленность эстетического психическим. Поэтическое творчество является объективным отпечатком темперамента – таков главный вывод многочисленных психоаналитических исследований.[168] В случае с Лермонтовым эта закономерность не является исключением.

Однако дело обстояло бы слишком просто, если бы пришлось ограничиться констатацией вышеприведенных фактов и интерпретировать их в рамках психофизически действующего начала: пикническое сложение – циклотимический темперамент. Сложность в том, что «настроение конституции» (термин Э. Кречмера) Лермонтова не ограничивается указанными признаками. Хотя и следует признать их доминирующими в телесном и психическом габитусе, последний определенно осложнен иными, нетипичными чертами. Этот факт не является исключением, а широко распространен в художественной и вообще творческой среде. «‹…› В ярких случаях мы не видим никогда „чистого“ типа в строгом смысле этого слова, – отмечал по этому поводу Э. Кречмер, – но всегда индивидуальные видоизменения типа, т. е. тип смешанный, тип с небольшими дополнениями из гетерогенных наследственных налетов. Это смешение, в котором выступает перед нами тип в эмпирическом отдельном случае, мы называем конституциональным налетом ‹…›»[169] В среде литераторов эта проблемы была изучена на примерах таких личностей, как Шекспир, Гете, Тик, Шлегель и другие.

В предыдущей главе было отмечено, что родители Лермонтова принадлежали к разным типам и обладали противоположными темпераментами. Поэтому неудивительно, что сын унаследовал, в добавление к психофизической доминанте, наслоения, свойственные другому типу. Контраст

материнской и отцовской наследственности вполне может привести к «вражде зародышей». «Контрастирующие задатки могут, далее, поляризоваться внутри одной и той же личности, войти в резкое противоречие друг с другом и вызвать сильные противонаправленные напряжения. Если личность в достаточной мере обладает ‹…› частичными стеническими задатками, то они под действием астенических компонентов перевозбуждаются и в предельных случаях подвигают на высшие достижения».[170] Вот где секрет лермонтовской противоречивой натуры.

От матери Лермонтов унаследовал черты шизотимического темперамента. Они менее отразились в соматической области (можно указать лишь на несвойственные пикникам высоту лба и узкий подбородок, а также на близкое к атлетическому сложение скелета), – зато ярко проявились в динамике его душевной жизни и творчестве. К свойствам шизотимического темперамента относится «борьба аутистической души против реальной действительности».[171] В качестве психического наслоения это свойство было присуще Лермонтову на протяжении всей его сознательной жизни. Стремление с юношеских лет в «большой свет» и тяга к его удовольствиям сочетались у него с ощущением неуютности в нем и враждебности.

У шизотимика пафос сочетается с мечтательностью, а героическое и идиллическое являются эксцентричными крайностями настроения. Гениальный шизотимик выступает как трагический герой в конфликте с миром. У гиперэстетичных шизотимиков контрастно сочетаются «ад» и «рай» при отсутствии среднего выбора:

‹…› все образы мои,
Предметы мнимой злобы и любви,
Не походили на существ земных,
О нет! Все была ад иль небо в них.[172]

Шизотимический налет покрывает и одно из главных свойств его интеллекта – остроумие. Обыкновенно циклотимики отличаются легким незлобивым юмором, а шизотимики – иронией и сарказмом. Но у Лермонтова остроумие и иронию можно рассматривать как шизотимическую параллель к циклотимическому юмору.

У Кречмера существует почти исчерпывающая характеристика циклотимиков как литературной группы, в которой все свойства без натяжки можно отнести к личности и творчеству Лермонтова, кроме последнего: именно оно, а точнее – противоположное ему свойство свидетельствует о

шизотимическом конституциональном наслоении его темперамента. Циклотимиков из писательской среды отличает «простая человечность и естественность, прямодушная честность, любовь к жизни, ко всему, что существует, особенно к самому человеку и народу, здравый смысли трезвые моральные взгляды, умение ценить добродетельное и добродушно смеяться даже над худшим из негодяев. Умиротворяющий смех и умиротворяющий гнев. Способность грубо накричать и неспособность *быть колким и злым*».[173] Лермонтов был колким, порой был и злым.

Теперь обратимся к художественному творчеству Лермонтова и рассмотрим, как в нем отразились особенности его темперамента с позиций его доминанты и дополнительных наслоений. Характерной чертой поэтического таланта циклотимиков является, по терминологии Шиллера, «влечение к содержанию», преобладающее над «влечением к форме». Вообще они тяготеют к описательному реализму. Эти черты творчества Лермонтова отмечали все его современники. «Что, однако, особенно примечательно в творчестве Лермонтова – это реализм», – писал А. И. Герцен.[174] Ему вторил В. Г. Белинский: «Лермонтов далеко уступит Пушкину в художественности и виртуозности ‹…› но содержание ‹…› по содержанию он шагнул бы дальше Пушкина».[175]

«Поэтическая красота у циклотимиков заключается в обилии красок, богатстве и душевной теплоте описаний, но не в общем настроении».[176] Лермонтовскими описаниями природы восторгались многие писатели и профессиональные литераторы, указывая при этом на композиционные недостатки его пейзажных зарисовок. «Главная его прелесть заключалась преимущественно в описании местностей, – отмечала поэтесса Е. П. Ростопчина, – он сам, хороший пейзажист, дополнял поэта – живописцем; очень долго обилие материалов, бродящих в его мыслях, не позволяло ему привести их в порядок ‹…›»[177] Немецкий поэт и переводчик Ф. Боденштедт восхищался лермонтовскими описаниями и приравнивал их реалистическую точность к научно-географическим: «‹…› Наш поэт отличается ‹…› тем, что дал более широкий простор в поэзии картинам природы, и в этом отношении он до сих пор стоит на недосягаемой высоте ‹…› Пусть назовут мне хоть одно из множества толстых географических, исторических и других сочинений о Кавказе, из которого можно было бы живее и вернее познакомиться с характеристической природой этих гор и их жителей, нежели из какой-нибудь кавказской поэмы Лермонтова».[178]

Другой особенностью писателей циклотимического конституционального типа является преобладание мысли над

формой в поэзии. Это связано не со степенью овладения мастерством, а изначальным «влечением к содержанию». В. П. Боткин в письме к В. Г. Белинскому от 22 марта 1842 года так охарактеризовал это свойство таланта Лермонтова: «‹…› У Лермонтова повсюду присутствие твердой, определенной, резкой мысли – во всем, что ни писал он; заметь – мысли, а не чувств или созерцаний ‹…› он не обращает большого внимания на то, чтобы мысль его была высказана изящно ‹…›»[179] С Боткиным в этом солидарен и другой видный литературный критик – С. П. Шевырев: «‹…› в них ‹стихах Лермонтова› мы видим, не столько по форме, сколько в мысли, зародыши чего-то особенного, своего ‹…›»[180] Исследователи уже в XX веке отметили данную тенденцию на философском и лингвистическом уровнях. В. Ф. Асмус писал: «Тезис о первенстве воли и практического разума ‹…› у Лермонтова выступает как органический устой его поэтического мировоззрения».[181] В. В. Виноградов развил эту мысль применительно к «влечению к содержанию» в прозе Лермонтова: «Но лермонтовский повествовательный стиль сложнее пушкинского ‹…› В нем больше „болтовни“ и больше описаний, больше авторских признаний».[182]

Однако шизотимические наслоения отражаются в прозе Лермонтова в виде патетики и риторического пафоса. Патетическая декламация свойственна многим стихотворениям и поэмам Лермонтова. Все эти признаки показательны для психики шизотимической личности, у которой «появляются пафос, известные тенденции, страстные напряжения, отрицание действительности ‹…› это искусство ‹…› резких психэстетических антитез».[183]

Описанные явления и процессы не были, однако, *лишь* бессознательными проявлениями неких объективных природных законов и целесообразностей в личности Лермонтова и его творчестве. Как художник Лермонтов выработал ряд приемов, которые были результатом как природных, так и вполне осознанных или культурных тенденций. Прежде всего это касается портретно-психологических характеристик персонажей его прозы. Как опытный френолог и физиономист (не даром прошло увлечение Лафатером и Галем) он показывает взаимозависимость внешности героя и свойств его психологического характера.

В деталях портретных описаний нетрудно различить характеристические особенности того или иного темперамента. Как отмечал В. В. Виноградов, «уже в стиле „Княгини Лиговской“ намечается типично лермонтовская манера детализированного индивидуального портрета, основанного на принципе

психофизиологического параллелизма, на тонком психологическом анализе, иногда же и на парадоксальном истолковании отдельных примет как признаков характера».[184]

Постепенно эта тенденция закрепляется в творческой практике писателя и становится уже признаком *искусства*: «Эта манера психологического портрета представляет собой новое явление в истории русского искусства. Идет подбор внешних деталей, которые сразу же истолковываются автором в *физиологическом*, социологическом и *психологическом* плане как признаки разных свойств характера. Устанавливается своеобразный параллелизм внешних и внутренних особенностей личности, оправданный субъективным опытом наблюдателя».[185] (курсив мой. – О. Е.)

Глава третья

Проблемы детства Лермонтова. Домашняя среда. Истоки неудовлетворенности. Стремление за пределы домашнего круга. Прафеномен «непрожитой жизни» предков, его влияние на психику поэта. Базальный конфликт

Исследование наследственных и конституциональных признаков подводит к проблеме детства Лермонтова. В каких условиях и как проходило формирование его личности, какие теперь уже внешние факторы пришли во взаимодействие с унаследованными и конституционными чертами его личности, в чем особенность процесса индивидуации (психологического самоосуществления личности) у Лермонтова – вот ряд фундаментальных вопросов этого периода его жизни.

До четырнадцати лет, то есть до периода ранней юности проявляются многие свойства его характера, резко бросавшиеся в глаза современникам в пору его духовной и творческой зрелости. Для исследователей ряд этих свойств всегда представлял неразрешимую проблему, а для некоторых – загадку, ответ на которую они не надеялись найти. Так, В. В. Зеньковский испытывал неизбывный скептицизм относительно душевных проблем поэта, которые он, по его словам, скрывал от окружающих и так и не озвучил в своем творчестве. «То, что волновало душу поэта, – писал протопресвитер, – что часто преждевременно прорывалось наружу, – все это лишь частично выражало жизнь души ‹…› Это сознательное закрывание самого себя было глубочайше связано с постоянной горечью, которою была исполнена душа Лермонтова, смысл и корни чего необъяснимы из его биографии».[186]

С последней мыслью автора ни в коем случае нельзя согласиться. Мы располагаем достаточным биографическим материалом и научным инструментарием (психоанализом), чтобы раскрыть те конфликты души Лермонтова, которые отчасти нашли отражение в его творчестве и которые сопутствовали ему на протяжении всей его жизни.

Детство Лермонтова – клубок острейших проблем и противоречий, грозящих любой детской психике тяжелейшим неврозом.

В жизни Лермонтова детство стало периодом зарождения *базального конфликта*. Современников удивляло очевидное противоречие между бытием и мироощущением юного Лермонтова, нашедшее отражение в его ранних произведениях. Близко знавшие поэта мемуаристы удивлялись игрой

артистической натуры будущего автора «Маскарада», не находя в этой игре глубинных причин. Лермонтов «в жизни не знал никаких лишений, ни неудач: бабушка в нем души не чаяла и никогда ему ни в чем не отказывала; родные и короткие знакомые носили его. Так сказать, на руках; *особенно чувствительных утрат он не терпел* (курсив мой. – О. Е.); откуда же такая мрачность, такая безнадежность? – задает законный вопрос А. П. Шан-Гирей. – Не была ли это драпировка ‹…› или маска ‹…›? Маленькая слабость, очень извинительная в таком молодом человеке».[187]

Однако вопрос этим объяснением не решен, тем более что двумя страницами ниже тот же автор говорит о «беспокойной натуре» Лермонтова. В чем причина беспокойства?

Среда способствовала формированию негативных наклонностей в характере будущего поэта. Будучи не просто любимцем, а кумиром и божеством бабушки, он с раннего детства почитал себя центром вселенной. Бабушка, по словам Е. А. Сушковой, «жила им одним и для исполнения его прихотей».[188] А поскольку она возложила на себя функции родителей, в сознании ребенка все родительские полномочия соединились и сосредоточились в ней. В ситуации Лермонтова проявилась обыкновенная природная закономерность: «любимые сыновья – принцы; избранные, они правят с самого раннего детства».[189]

Тесный и максимально суженный (из-за отсутствия родителей) семейный круг не способствовал интенсивному общению ребенка со сверстниками за пределами мира усадьбы. Даже люди одной с ним среды замечали ненормальность его положения в доме и предполагали вытекающие из такого положения последствия для формирования его характера. По наблюдениям человека случайного, в силу обстоятельств оказавшегося в доме Е. А. Арсеньевой, Лермонтов-ребенок «вообще был баловень ‹…› нянькам от капризов его доставалось».[190] А его дальний родственник И. А. Арсеньев, чьи представления о детстве Лермонтова сложились под воздействием многочисленных слухов, идет еще дальше в его характеристике: ««…› этот внучек-баловень, пользуясь безграничной любовью своей бабушки, с малых лет уже превращался в домашнего тирана, никого не хотел слушаться, трунил над всеми, даже над своей бабушкой и *пренебрегал наставлениями и советами* лиц, заботившихся о его воспитании» (курсив мой. – О. Е.).[191]

Постепенно накапливаясь, подобные поведенческие установки образуют своего рода психический комплекс, которым неустойчивая детская психика не в состоянии управлять. В

конфликтных жизненных ситуациях комплекс формирует соответствующее установке реактивное поведение, выражающееся в разрядке психической энергии. Как вспоминал художник М. Е. Меликов, «во время вспышек гнева они ‹глаза Лермонтова› бывали ужасны».[192]

Домашняя обстановка и воспитание породили в детской душе конфликты, закрепившие в сознании уже взрослого Лермонтова властную идею, которая доминировала в его поведении на протяжении всей жизни. Ее отголоски мы встречаем в период формирования жизненного плана поэта, а также в ряде его художественных произведений. Эстетически ярко и живописно ее запечатлел М. Е. Меликов: «В личных воспоминаниях моих маленький Миша Лермонтов рисуется не иначе, как с нагайкой в руке, властным руководителем наших забав, болезненно-самолюбивым, экзальтированным ребенком».[193] Благодаря такому воспитанию из этой среды в крепостническую эпоху выходили домашние тираны и помещики-кровопийцы, самодуры и другие необузданные типы, которыми богата русская литература и история. Даже образование и иноземные заимствования не мешали типам вроде тургеневского Пеночкина всю жизнь оставаться заложниками усвоенного в детстве. Но вектор душевного развития Лермонтова получил иную направленность.

С юношеским возрастом негативные черты характера Лермонтова не потускнели, а несколько изменили свою направленность. Они стали находить выражения в стычках с людьми куда более широкого социального круга, чем архаичный мир дворянской усадьбы. Что касается «наставлений и советов» доброжелательно настроенных знакомых и друзей юного поэта, то в них, по-видимому, не было недостатка. Его необузданное своеволие и властные порывы беспокоили их и побуждали в деликатной форме предупреждать Лермонтова о возможных последствиях выходок его бескомпромиссной натуры. «…› Я знаю, что вы способны резаться с первым встречным и из-за первой глупости, – писала ему А. М. Верещагина в письме от 13 октября 1832 года. – Вы никогда не будете счастливы с таким скверным характером».[194]

Лермонтов и сам сознавал наличие в своем характере неприемлемых черт и наклонностей. Они нашли своеобразную психологическую проекцию в ряде его произведений разных жанров и в разные периоды творчества. Свои детские «шалости» он красноречиво описал в «Вадиме» и в отрывке «Я хочу вам рассказать…». Герой первого – «резвый, шаловливый мальчик, любимец-баловень родителей, гроза слуг и особенно

служанок»[195]. Герой второго «был преизбалованный, пресвоевольный ребенок. Он семи лет умел уже прикрикнуть на непослушного лакея ‹…› природная всем склонность к разрушению развилась в нем необыкновенно. В саду он то и дело ломал кусты и срывал лучшие цветы, усыпая ими дорожки».[196] Это явный признак *оборонительной агрессии,* то есть реакции человека на попытку лишить его иллюзии.

Перечисленные случаи нельзя полностью свести к издержкам воспитания и окружающей среды, как и нельзя ограничить деструктивными поступками в детстве и юности весь набор эксцентричных притязаний формирующейся личности. Их шкала качественно выше. «Лермонтов родился и вырос в среде, в которой житейские условия воспитали неумеренную жажду счастья, – справедливо отмечал В. О. Ключевский. – Лучи образования ‹…› сделали его самоувереннее и притязательнее и развили в ней ‹личности Лермонтова› гастрономию личного счастья ‹…› его стали искать не в одних материальных благах, не в одной бесцельной власти над ближним: наука и искусство, мировой порядок и Провидение обязаны были служить ему ‹…›»[197]

Но при всех качественных отличиях реактивного поведения Лермонтова в период созревания его личности мы должны отметить *доминирующий вектор движения* его психики. Он определяется *базальной тревожностью*. Согласно исследованиям К. Хорни, это «чувство является следствием незащищенности и порождает диапазон неблагоприятных факторов: явное или скрытое доминирование ‹…›»[198] К числу травмирующих психику ребенка факторов относится и острый семейный конфликт. «Если в семье есть расходящиеся во взглядах стороны, он примыкает к наиболее сильному лицу или группе. Подчиняясь им, он обретает чувство принадлежности и поддержки, которое помогает ему ощущать себя менее слабым и менее изолированным».[199]

Не менее важным для нас является и тот факт, что Лермонтов, помня и понимая случаи и природу своих детско-юношеских конфликтов, видел их истоки не вовне, а внутри своей души. От этого у него, вероятно, и развилась ранняя меланхолия, замеченная многими современниками:

> Душа сама собою стеснена,
> Жизнь ненавистна, но и смерть страшна,
> Находишь корень мук в себе самом,
> И небо обвинить нельзя ни в чем.[200]

И здесь снова встает проблема родительского наследства, но

уже не в биологическом, а в социальном и психологическом плане. «Мы не сможем в полной мере понять ни психологию ребенка, ни взрослого, если будем рассматривать ее как исключительно как субъективное дело индивида, его соотнесенность его с другими едва ли не важнее, – писал в этой связи К. Г. Юнг. – Во всяком случае, учитывая ее, мы подступаем к самой доступной и практически важной части духовной жизни ребенка. Душевный мир ребенка столь тесно сопряжен и сращен с психологической установкой родителей, что неудивительно, если в большей части нервная патология детского возраста восходит к нарушениям в душевной атмосфере родителей».[201]

Травмирующий опыт семейной драмы и удаление отца неестественным способом («Ему ли я не наговаривала на отца», – говорит бабушка Юрия Волина, героя юношеской драмы Лермонтова «Люди и страсти»[202]) оказали долговременное негативное воздействие на душевную жизнь Лермонтова. Мы уже упоминали отмеченную современниками реакцию Лермонтова-подростка на «наставления и советы» старших. Данный факт нельзя игнорировать как тривиальные и ни к чему не обязывающие наставления в духе Нила Федосеевича Мамаева или Крутицкого из комедии А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Безотцовство при наличии живого отца создало конфликт того же порядка, что и при отце в семейной группе, но только с отрицательным знаком. Недаром в отрывке «Я хочу вам рассказать…» Лермонтов как бы мимоходом бросает: «Отец им вовсе не занимался ‹…›»[203] Этот признак заброшенности и безучастности отца в воспитании сына Лермонтов в полной мере испытал на себе. С раннего детства у него отсутствовал комплекс родителей как опоры на авторитет. «Человеку нужна не только „система координат“ для ориентации в жизни; для его эмоционального равновесия (комфорта) жизненно важную роль играет и выбор объектов почитания, – объяснял подобные случаи поведения Э. Фромм. – ‹…› это могут быть ценности, идеалы, предки, отец, мать ‹…›»[204]

Деструктивность поведения Лермонтова объясняется неконтролируемыми и не обузданным со стороны отца стремлением властвовать. И в отрочестве Лермонтов избежал «запретов» отца и сбросил (точнее – не носил) оковы всякого авторитета. «Взрослое состояние достигается, когда сын воспроизводит собственное детство, подчиняя себя отцовскому авторитету – либо в психологической форме, либо фактически, в спроецированной форме ‹…›»[205] Домашняя вольница обернулась уже в ближайшей социальной инстанции жизнеопасным и травмирующим конфликтом («вы способны резаться с первым»).

Установление запретов является важным шагом в развитии личности. Они помогают молодому человеку, вступающему «в жизнь», быстрее адаптироваться к условиям и требованиям социума. Наличие запретов служит гарантией от конфликтов между влечениями и требованием новых социальных норм. Но запреты может выработать только полноценная семья. «Бабушкино воспитание» нарушило естественный ход психологической идентификации с отцом и размыло представление о реалистических запретах. Этот изъян воспитания повлиял и на структуру базального конфликта и весь образ поведения Лермонтова при его вступлении в «большой свет». Ведь «первоначально ребенок ‹…› желает делать то, что делают родители ‹…› Если дети хотят идентифицироваться с родителями, они также хотят идентифицироваться с их стандартами и идеалами. Запреты принимаются как часть, соответствующая стандартам и идеалам. Стремление чувствовать свое сходство с родителями облегчает усвоение запретов. Реальная идентификация с запретами становится замещением намеренной идентификации с родительской деятельностью».[206]

Здесь мы вступает в область базального конфликта, в значительной степени определившего судьбу Лермонтова. С нашей точки зрения, он возник еще в домашнем кругу, до поступления поэта в Университетский пансион. У конфликта было три источника: семейная драма, условия воспитания и неадекватная реакция юноши Лермонтова на социальные вызовы. Как видно, все они взаимосвязаны и взаимообусловлены.

Для того чтобы успешно социализироваться, Лермонтов в ранней юности должен был пройти через внутреннюю борьбу и затратить на нее большие душевные силы. Часто работа этих сил была контрпродуктивна. Лермонтов поддерживал в себе властные и эгоистическо-нарциссические инстинкты, отягченные сознанием физического несовершенства. И уже накануне выхода в большой мир (университет, юнкерская школа, светское столичное общество) он оказался *зажатым между двумя полюсами – чувством неполноценности и потребностью признания*. Эту коллизию его сознания верно подметила его дальняя родственница В. И. Анненкова: «У него было болезненное самолюбие, которое причиняло ему живейшие страдания ‹…› Он не мог успокоиться оттого, что не был красив, пленителен, элегантен. Это составляло его несчастие. Душа поэта плохо чувствовала себя ‹…›»[207] Правда, здесь мемуаристка отметила только одну сторону его уязвленного самолюбия, не зная о его социальных притязаниях.

Лермонтов постоянно рвется из замкнутого круга домашней

жизни («Мне нужно действовать», «Как я рвался на волю, к облакам!»). Его тяготит дремотная скука жизни в теплом семейном гнезде, в этой «универсальной среде пережитого» (Ж. П. Сартр). Базальный конфликт встречается здесь с природной закономерностью юношеских притязаний. «‹…› Все молодые люди скучают: им бы хотелось бежать за моря ‹…› биться ‹…› – они торчат в четырех стенах ‹…› в церемониальной вселенной повторения: одни и те же воспоминания, те же шутки, те же игры. Невозможный поступок открывает перед ними ‹…› случайность ‹…› домашней обстановки, занятий: жить – это истекать кровью ‹…›»[208]

Первоначально этот порыв вовне, «на волю» выражается в постоянной смене занятий, в желании разнообразия, которое, как кажется, скрасит однообразие текущей жизни и хоть как-то удовлетворит растущие притязания. «Лермонтов ‹…› в молодости в особенности постоянно искал новой деятельности и, как говорил, не мог остановиться на той, которая должна бы его поглотить всецело ‹…›», – вспоминал А. А. Лопухин.[209] Но уже в драме «Странный человек» Лермонтов расценивает это свойство характера Владимира Арбенина – своего alter ego – не как достоинство, а как недостаток: «Ум язвительный и вместе глубокий, желания, не знающие никакой преграды, и переменчивость наклонностей – вот что опасно ‹…›»[210]

Вступив в новый, широкий жизненный круг, Лермонтов не смог отказаться от своих детских амбиций и скорректировать линию поведения. Он не укротил властных стремлений, но лишь придал им другую форму. Это вызвало непонимание и неприятие со стороны его нового окружения. «Вообще в пансионе товарищи не любили Лермонтова за его наклонность подтрунивать и надоедать», – вспоминал его однокашник Н. М. Сатин.[211] Эта особенность творческих натур подкреплялась в нем семейным воспитанием. «‹…› У дарования есть тот моральный недостаток, – делился своими наблюдениями К. Г. Юнг, – что оно вызывает у своего обладателя чувство превосходства и вместе с тем определенную инфляцию, которую следовало бы компенсировать путем соответствующего смирения. Однако одаренные дети часто избалованы и ожидают поэтому исключительного отношения к себе».[212]

Переход из мира детства во взрослый мир не был подготовлен семьей. Его «воспитательница» бабка, как заботливая нянька пичкавшая его всеми сладостями жизни, не взрастила в нем «чувство реальности», которое является органической необходимостью переходного возраста. Именно в этот период психологическая целостность индивида приносится в жертву в

целях приспособления к ценностям коллектива. «От принципа удовольствия к принципу реальности ‹…› от любимчика матери к ученику ‹…› Устойчивая утрата живости чувств и спонтанных реакций в интересах „благоразумия“ и „хорошего поведения“ – это движущий фактор поведения, которое требуется теперь от ребенка по отношению к коллективу».[213]

Лермонтов не выполнил этого требования индивидуации и вошел в большой мир со всеми инстинктами детского и подросткового возраста. Он еще долго находился под негласной, а порой и под гласной опекой бабушки, следившей за каждым его шагом и потакавшей его деревенским привычкам. Социопсихологическая структура домашнего быта была перенесена почти без корректировки на социум сложного городского коллектива. Это не могло не вызвать резких столкновений психологического порядка и способствовало образованию устойчивых фрустраций, и – как следствие – психологического сопротивления. На стадии школьной жизни все эти противоречивые тенденции грозили сформироваться в бессознательный комплекс. Обычно истоками такого комплекса бывают «столкновения требования к приспособлению и особого, непригодного в отношении этого требования свойства индивида ‹…› Как правило, подобный комплекс „надстраивается над первыми переживаниями детства“».[214]

По свидетельству очевидцев, психика Лермонтова в этот период находилась в тревожном состоянии. Он страдал подозрительностью, был раздражителен и неучтив даже в общении с родственниками. «Он был желчным и нервным и имел вид злого ребенка, избалованного, наполненного собой, упрямого и неприятного до последней степени»,[215] – такое впечатление он произвел на В. И. Анненкову, пришедшую навестить его в лазарете. А горячо любившей его Е. А. Сушковой высказывал совершенно фантастические опасения относительно козней мнимых врагов: «‹…› у меня так много врагов, они могут оклеветать меня, очернить ‹…›»[216] Но не только родные и близкие отмечали «странности» его поведения в свете. Вступление в столичное «общество» молодого лица не могло пройти незамеченным, и скоро его бросающиеся в глаза приметы стали достоянием широкого круга знакомых и незнакомых. Этот факт отметил и сам поэт, обладавший уже в ту пору исключительной наблюдательностью и интуицией:

> Я холоден и горд; и даже злым
> Толпе кажусь ‹…›[217]

А уже через несколько месяцев после вступления в «свет», как ему кажется, осознает истоки своих душевных конфликтов, с горечью перебирая в памяти

> ‹…› ряды тех зол, которым
> Причиной были детские ошибки.[218]

Душевное состояние Лермонтова в годы учения, отчасти отразившееся в его поэзии, квалифицировалось некоторыми современниками и критиками как меланхолия, истоки которой в их представлении выглядели весьма путано. На самом деле его самоощущение определялось психическими механизмами, запущенными еще в детстве и отрочестве и лежащими в сфере самооценки и жизненных притязаний. Они оставались неизменными на протяжении всего ученического периода, являясь причиной его тревожности. Как справедливо заметил В. С. Соловьев, «‹…› высокая самооценка уже от ранних лет связана у него с слишком низкой оценкой других – всего света – оценкой заранее поставленной, выражающей черту характера, а не результат какого-нибудь действительного опыта».[219] Для избавления от преследующих его невротических угроз нужно было неимоверное напряжение воли, которой Лермонтов всегда обладал в избытке. Но его исходная сознательная установка мешала ему принять правильное, разумное решение. Ведь «молодой человек – по З. Фрейду – обязан научиться подавлять избыток чувства собственного достоинства, привнесенного детской избалованностью, ради включения в общество, столь богатое такими же претенциозными индивидами».[220]

Лермонтов не отказался от привычек, выработанных в узко сословном кругу семейно-родственного типа, даже при вступлении в такой демократический по тем временам социальный институт, как университет. Выделиться из массы «претенциозных индивидов» в данной среде нельзя было с помощью светско-аристократических замашек и норм поведения. Снизойти до этого Лермонтову не позволяло элементарное этическое чувство. Да и отдавало бы это явным провинциализмом. Нет, соперничество могло иметь место только в сфере интеллекта, знаний, какого-либо специального таланта. И Лермонтов, сторонясь своих однокурсников, стремится возвыситься в их мнении и добиться превосходства демонстрацией своей эрудицией в литературных новинках. П. Ф. Вистенгоф, однокурсник Лермонтова по Московскому университету, приводит в своих воспоминаниях примечательный факт. На предэкзаменационных испытаниях профессор

словесности Победоносцев заинтересовался начитанностью Лермонтова в вопросах, которые он, профессор, по-иному освещал на своих лекциях. И профессора, и студентов поразило не столько содержание ответа Лермонтова – «Я пользуюсь источниками из собственной библиотеки, снабженной всем современным», – сколько тон его ответа, действительно походивший на «дерзкую выходку»: «Это слишком ново и до вас еще не дошло».[221]

Чувство дискомфорта, которое Лермонтов хронически испытывал в студенческой среде и на которое отвечал внешним отчуждением, вызвало в нем сложную реакцию. Он вынужден был прятать свою постоянную и неугасающую тревожность под маской внутренней сосредоточенности и безразличия к происходящему, хотя на самом деле в нем совершалась работа более сложного порядка: «Тайные жизненные притязания человека зачастую оказываются фрустрированными вследствие их самовластного и ригидного характера, – комментирует подобные жизненные ситуации К. Хорни. – Окружающие его люди не разделяют его иллюзий о себе, ставя их под сомнение или не считаясь с ними, причиняют ему боль. Посягательства на его тщательно разработанные, но ненадежные меры безопасности неизбежны. Эти посягательства могут иметь конструктивный характер, но человек может реагировать на них ‹…› сначала тревогой и гневом, с преобладанием того и другого, а затем усилением невротических наклонностей. Он становится еще более отчужденным, более властным, более зависимым, чем обычно».[222]

Здесь мы вновь должны вернуться к психической конституции Лермонтова, к особенностям его темперамента. На доминирующую циклотимическую предрасположенность «к миру, к людям» у Лермонтова наслаивается переданный по наследству от матери шизотимический налет, порождающий большую интрапсихическую активность. В такой ситуации «человек мечется из стороны в сторону, судорожно стараясь проникнуть в глубину своих переживаний».[223] Колеблющийся психический ритм передает стремительную смену настроений и метания от крайней самоуверенности к сомнению:

> Но хочет все душа моя
> Во всем дойти до совершенства ‹…›
> Но не достигну я ни в чем
> Того, что так меня тревожит. [224]

Такое сложное образование темперамента, по мнению Э.

Кречмера, вообще свойственно именно гениальным художникам слова. «Чувствительный идеалист с одной стороны и грубый реальный мир – с другой. Больше реальности и любви, контакта с людьми! Цепь неудачных попыток приспособиться к жизни. Нежное чувство к окружающим и тотчас судорожный уход в самого себя и в одиночество. Отсутствует спокойное наблюдение, взвешивание. Все или ничего; экстаз и мечты в один момент, крайняя уязвимость – с другой. Бурный порыв, жестокая неудача, и все это постоянно повторяется, но жизнь никогда не идет по среднему проторенному пути».[225] Все современники Лермонтова указывали на одно странное, на их взгляд, противоречие в личности поэта: с одной стороны, слишком быстрое духовное взросление, а с другой – наличие детских черт в том возрасте, когда человек обычно уже давно преодолел рубеж всего связанного с детством. Нас в данном случае интересует первая особенность. Но поможет ли она внести ясность в характер тех процессов, которые имели место в душевной жизни Лермонтова в период его вхождения в большой мир? Быстрое духовное созревание не могло не повлиять на процесс осмысления (или переосмысления) исходных фундаментальных установок сознания при столкновении с новой жизненной ситуацией. Упорство, с которым Лермонтов следовал свои властным и самолюбивым инстинктам, в конечном счете должно было привести его к «чувству реальности». Тем более, что подобный психологический процесс свойствен типу душевной организации Лермонтова. В его ситуации индивид «легко мог бы приспособиться к обстоятельствам ‹…› ‹Но› он не может и не хочет приспосабливаться в силу убеждений или же не понимает, почему его „приспособленность“ не предоставляет ему возможности вести нормальную жизнь, тогда как, согласно мнению всех окружающих, таковая должна быть вполне возможна ‹…› ‹он› превосходит средний уровень, однако для реализации этого превосходства у него нет никаких возможностей. В таких случаях можно ожидать осознанной или по большей часть неосознанной критики мировоззренческих предпосылок».[226]

Об *оценке* Лермонтовым предпосылок своего мировоззрения и выработке жизненного плана речь пойдет в следующей главе. А в конце настоящей мы остановимся на одном исключительно важном факте душевной жизни поэта, который предопределил все его *взрослую* линию поведения и вытекающие из нее внутренние конфликты. Почему Лермонтов с таким упорством стремился к самоутверждению столь негодными средствами? Неужели инфантильные влечения и установки были так глубоко укоренены в его психике, понимаемой как сочетание *сознания* и

бессознательного? И было ли влияние первого решающим в формировании его жизненного плана или какие-то иные тенденции, скрытые от его сознания причины выстраивали его линию поведения в этот ответственный период жизни?

Снова приходится возвращаться к семейно-родовому наследию Лермонтова. Эта тема волновала его всю жизнь. Ей он посвятил ряд лирических и драматических произведений. С наследием рода связан питавший дух Лермонтова миф о легендарном предке. На пороге взрослой жизни Лермонтов столкнулся с трудностями адаптации, вызванными конфронтацией с социумом, которая препятствовала проявлению его истинной сущности. Пытаясь осмыслить свои душевные проблемы и конфликты, он бросает взгляд на родовое древо, на котором себя видит в виде последней выморочной ветви:

> Я сын страданья ‹…›
> Младая ветвь на пне сухом,
> В ней соку нет, хоть зелена, —
> Дочь смерти – смерть ей суждена![227]

В этих строках, зачеркнутых Лермонтовым в автографе стихотворения «Пусть кого-нибудь люблю…» (1831 г.), содержится разгадка его глубоких переживаний и размышлений о «наследстве отцов». В них – истоки более поздней «Думы», где это наследие оценивается уже как «ошибки». Но уже в семнадцать лет Лермонтов испытывал некую психологическую пустоту, душевную незаполненность тем содержанием, которое обычно привносится жизненным опытом родителей. Оно составляет своего рода «начальный капитал» при жизненном старте молодого человека, вступающего в самостоятельную жизнь. Прожитая родителями жизнь питает его духовные начала до обретения им собственной идентичности и своего уникального пути в жизни.

Родительское наследие Лермонтова в этом отношении было не столько «богато ошибками», сколько просто не нажито. Образ «промотавшегося отца» в «Думе» – скорее риторический оборот, чем указание на что-то вещественное и некогда емкое. Именно наследия и не было. Душевные страдания Лермонтова – это состояние человека, страдающего вследствие *непрожитой жизни родителей*, предков. Потому и понадобилась красивая легенда, увековеченная портретом с чертами сходства с реальным отцом. Она была призвана частично компенсировать ту ущербность, чувство которой Лермонтов испытывал всю жизнь. Полноценно прожитая жизнь родителей – судьбоносный этос для детей и потомков. Лермонтов же с юношеского возраста получил

глубочайшую душевную травму из-за моральной проблемы родительского влияния. «Сильнее всего, как правило, воздействует на ребенка жизнь, которые не прожили его родители ‹…› тот отрезок жизни, который, возможно, мог бы быть прожит, если бы некие более или менее сомнительные предлоги не помешали тому. Речь идет о том отрезке жизни, от которого ‹…› родители увильнули и по возможности воспользовались для этого неким подобием святой лжи. ‹…› Мы сталкиваемся здесь с безличной виной родителей, за которую ребенок должен будет расплачиваться столь же безлично».[228] В пору выбора жизненной цели Лермонтов не мог дифференцироваться от мира родителей естественным путем. Он должен был нести на себе психологический груз непрожитой родительской жизни.

Глава четвертая

Настроенность на жизненную цель. Руководящая личностная идея. Светское общество и психологические издержки во время пребывания в нем. Властные устремления. Мотивы и символы раннего творчества: смерть, демон, луна

Исследую душевные конфликты Лермонтова, мы использовали различные индикаторы, при помощи которых нам удалось набросать общую картину его внутреннего состояния в процессе вступления во взрослую жизнь. Детали этой картины складывались из кооперативного эффекта наследственных влияний, конституциональных признаков, черт характера, реактивного поведения и других элементов психической структуры и психических проекций поэта. В дальнейшем исследовании нам необходимо будет ограничить многообразие психологических характеристик с целью выделения одного, доминирующего свойства его личности, которое определяло вектор и динамику его душевной жизни, поведения и в известной мере трагических обстоятельств его гибели. «Человеческое „я“ и его свойства нельзя полностью заменить набором личин, сменяемых в жизненной борьбе, нельзя заменить сценическими кулисами. Где-то за сценой всегда должна найтись архимедова точка, с опорой на которую выдвигаются и перемещаются эти кулисы. В ней как раз и находится первичное „я“, то есть сумма заданных наследственностью предрасположенностей и реакционных способностей ‹…›»[229] Эта психологическая доминанта вначале заявляла о себе на бессознательном уровне, а в период индивидуации обрела черты руководящей личностной идеи, легшей в основу жизненного плана Лермонтова.

По вступлении в «большой свет» Лермонтов столкнулся со свойственной юношескому возрасту психологической проблемой: «Под влиянием внешнего мира, а также ‹…› и под влиянием конституциональных условий взрослеющий человек с течением времени реализует свой способ переживания и поведения. Найти собственное своеобразие ‹…› в соприкосновении с внешним миром, развить его, дифференцировать, упрочить и, наконец, согласовать с требованиями социального окружения – такова ‹…› главная задача ‹…›»[230]

Осознать в полной мере стоящую перед ним задачу помогли душевные конфликты, вынесенные из семейной истории и домашнего быта. Они ускорили выработку жизненной позиции в новых условиях. Для ее понимания нам снова придется вернуться к одному важному свидетельству мемуариста, в котором дается

психологически точное и исторически достоверное изложение руководящей личностной идеи Лермонтова. Это – социально-психологическая концепция П. К. Мартьянова (см. Введение).

В ней логически четко изложены детерминанты, пути и средства реализации Лермонтовым его идеи. В отличие от мемуаристов-современников поэта, сделавших отдельные верные наблюдения и выводы, Мартьянов связал в единое целое два наиважнейших параметра его жизненного плана – п*сихологические* и *социальные* мотивы. В концепции Мартьянова последние утратили случайный или необязательный характер, который они имели в контексте тех или иных воспоминаний современников. Представленные в них иной раз как чудачества, иной раз как второстепенная черта характера, а порой и как юношеская бравада эти свойства личности Лермонтова у Мартьянова приобрели значение неоспоримых показателей сознательной жизненной установки поэта: «жажда власти, силы, значенья и могущества в сфере деятельности», «борьба с окружавшими его общественными элементами», «горячее стремление к достижению предположенной цели».

На пороге взрослой жизни, предположительно, еще в стенах университета, у Лермонтова складывается жизненный план, который пронизывает осознанная идея, прежде, в отрочестве и ранней юности, двигавшая им бессознательно. Мы назовем ее идеей доминирования, или лидерства, во избежании упреков в некорректности за употребление этически плохо воспринимаемых синонимов, вроде «господства» и «власти». В это время в сознании Лермонтова происходит закономерный с точки зрения особенностей возраста психологический процесс сборки и осмысления всех фактов душевной жизни с целью создания целостного образа будущего, но в первую очередь – образа своего собственного «я». «‹…› Интегрирование, или вочеловечивание, – пишет в этой связи К. Г. Юнг, – подготавливается осознаниванием человеком своих эгоистических намерений ‹…› Этот акт самоосмысления, сбора рассеянных фрагментов личности и тех частей, которые никогда прежде не были надлежащим образом соединены друг с другом, это разъяснение с самим собой с целью полного осознанивания».[231]

Итогом этой «сборки» и стала генерализирующая идея лидерства. Она находит подтверждение во множестве прямых и косвенных источников: ее разделяют современники, близко знавшие Лермонтова, его критики, наконец, она утверждается в лирической исповеди поэта и говорит устами героев Лермонтова, близких ему по духовному складу, перипетиям судьбы и жизненному пафосу.

Характерно, что современники, среди которых были очень близкие Лермонтову люди, по-разному интерпретировали его лидерские наклонности. И никто из них не поставил ему в вину это стремление. В представлении А. Е. Сушковой, еще до разрыва поэта с ней, подобный порыв оценивался даже весьма похвально. Он свидетельствовал о волевых качествах личности Лермонтова, о его стремлении к самостоятельности: «Он признавался мне раз, как бы хотелось ему попасть в *люди*, а главное никому в этом не быть обязанным, кроме самого себя».[232] Знакомый с Лермонтовым по Школе гвардейских подпрапорщиков и юнкеров А. М. Меринский, хотя и делает акцент на «его чрезмерном самолюбии, его желании *везде* и во *всем* первенствовать и быть замеченным»[233], но так же не видит в этом свойстве своего однокашника ничего зазорного и предосудительного. А сослуживец Лермонтова по Тенгинскому полку Н. П. Раевский и вовсе отмечает лидерские качества Лермонтова как прирожденное и всеми признаваемое положительное свойство его натуры: «Над всеми нами он командир был».[234]

Правда, несколькими страницами ниже, в своих воспоминаниях о дуэли Лермонтова он приводит косвенные свидетельства о том, что поэт не переносил никакого соперничества с чьей-либо стороны и ни в каком деле. Так, будучи весьма музыкальным, Лермонтов «терпеть не мог, когда кто из любителей, даже талантливый, играть или петь начнет; и всегда это его раздражало».[235] Любил Лермонтов быт лидером и в организационной сфере. Накануне дуэли он соперничал с князем Голицыным в первенстве на лучшую организацию пикника: «На что нам непременно главенство князя на наших пикниках? Не хочет он быть у нас, – и не надо. Мы и без него сумеем управиться».[236]

Последний факт весьма примечателен с психологической точки зрения, потому что он имел место тогда, когда Лермонтов уже был известным поэтом, ощущавшем в себе большие творческие возможности, но на служебной лестнице и в «свете» занимавшем очень скромное место. Он должен был, по выражению П. Н. Мартьянова, «делать под козырек каждому штабс-ротмистру и становиться во фронт перед командирством». Борьба за лидерство в тесном провинциальном кругу на первый взгляд выглядела недостойно для личности такого масштаба, как Лермонтов. Но это была бессознательная реакция на прежние неудачи в «большом свете» и на карьерной лестнице. «Желающие быть над другими, как правило, в действительности находятся на нижних ступеньках социальной лестницы или, по крайней мере, воображают, что играют роль, которая на деле им не свойственна.

Поэтому нередко среди них встречаются аутсайдеры, стремящиеся завуалировать свое истинное положение иллюзией полноты власти».[237]

В этой связи необходимо скорректировать высказывания тех критиков, которые в своих оценках придавали властным устремлениям Лермонтова негативный оттенок. Н. К. Михайловский справедливо писал о поэте: «С ранней молодости, можно сказать с детства, и до самой смерти мысль и воображение Лермонтова были направлены на психологию властного человека ‹…›»[238] Но к этому мы обязаны добавить, что во многих случаях эта психологическая тенденция носила компенсаторный характер.

В отличие от симпатизирующих ему мемуаристов Лермонтов был более прямолинеен в своей самохарактристике. Уже на заре юности он питал честолюбивые чувства:

> Известность, слава, что они? – а есть
> У них над мною власть; и мне они
> Велят себе на жертву все принесть ‹…›[239]

Поэту вторит родственный ему по духу герой поэмы «Ангел смерти» Зораим:

> Что жизнь? – давай мне чашу славы,
> Хотя бы в ней был смертный яд ‹…›[240]

Но в ученические годы юный поэт мог только тешить себя честолюбивыми надеждами. В действительности же приходилось добиваться первенства в более узкой, а то и попросту банальной сфере жизни, как его alter ego из пьесы «Люди и страсти» Юрий Волин, который «был удалый малый, ни в чем никому не уступал, ни в буянстве, ни в умных делах и мыслях, во всем был первый ‹…›»[241] Лирические настроения этого периода, нашедшие впоследствии отражение в словах Печорина, преисполнены не только честолюбивых порывов, но и откровенно властных устремлений: «Что во власти у нас, то приятнее нам ‹…›»[242] А его романтический герой Вадим убежден даже в том, что властвовать можно не только над людьми: «Твердое намерение человека повелевает природе и случаю».[243]

Все эти бессознательные и вполне осознанные порывы к доминированию сформировались в черту характера, которая стала отличительным признаком личности Лермонтова, ее своеобразной визитной карточкой. Не случайное в анонимном письме к Е. А. Сушковой от 5 января 1838 года, послужившим

поводом для разрыва с ней, Лермонтов выделил властолюбие как главное негативное свойство своей души: «Его господствующая страсть: господствовать над всеми и не щадить никого для удовлетворения своего самолюбия».[244]

С рациональной точки зрения идея доминирования была для Лермонтова средством достижения боле высокой цели – «известности», «чаши славы». Достичь этого в его время, «самое пустое в истории русской гражданственности», по словам П. Н. Мартьянова, можно было только завоевав «большой свет». И Лермонтов принимает неожиданное как для родных, так и для последующих его биографов и критиков решение поступить в Школу гвардейских подпрапорщиков и юнкеров. «Причины, по которым Лермонтов променял университет на юнкерскую школу, – писал Н. К. Михайловский, – состояли в нетерпеливом желании поскорее покончить со школой вообще, поскорее войти в открытое море жизни ‹…› В юнкерской школе оказалось больше простора для осуществления тогдашней ‹…› программы Лермонтова: всех превзойти в добре и зле и носить власти знак на гордом челе. Здесь товарищи по школе были в большинстве случаев вместе с тем и товарищами в светской жизни, по своему общественному положению, воспитанию, привычкам ‹…› Лермонтов, державшийся в университете ото всех в стороне, поражавший товарищей своей угрюмостью, сосредоточенностью и серьезностью, в школе с первых же шагов старается стать ‹…› в одну линию с другими, но, по возможности, впереди всех».[245]

Эта гипотеза критика конца XIX века не покажется слишком смелой, если сопоставить ее со свидетельствами современников Лермонтова, а еще лучше – с его однокурсниками по Московскому университету. П. Ф. Вистенгоф, на которого Лермонтов поначалу произвел двойственное впечатление, сделал интересное наблюдение психологического порядка: «Лермонтов любил посещать каждый вторник тогдашнее Московского Благородное собрание, блестящие балы которого были очаровательны. Он всегда был изысканно одет, а при встрече с нами делал вид, будто нас не замечает. Не похоже было, что мы с ним были в одном университете, на одном факультете и том же курсе».[246]

Вступление в «большой свет» было главным пунктом жизненного плана Лермонтова в годы его учения. О нем он поведал впоследствии в письме к своему сокровенному корреспонденту – А. М. Верещагиной в 1835 году: «Вступая в свет, я увидел, что у каждого есть какой-нибудь пьедестал: богатство, имя, титул, связи. Я увидел, что если мне удастся занять собою одно лицо, другое незаметно займется мною, сначала из

любопытства, потом из соперничества».[247] Эта мысль перекликается, а местами дословно совпадает со светским планом Печорина, героя романа «Княгиня Лиговская», к которому он приступил годом позже: «Несколько времени он напрасно искал себе пьедестала, вставши на который он мог бы заставить толпу взглянуть на себя».[248]

Было бы, однако, большой ошибкой видеть в стремлении Лермонтова в «большой свет» нечто вроде навязчивого влечения. Свет привлекал его и сам по себе, безотносительно к его тайным планам – красотой, удовольствиями, иным по сравнению с муштрой порядком. Поэтому он уже в то время видел в нем две стороны – чувственную и рациональную: ««…› Я любил // Все обольщенья света, но не свет».[249] Эти стороны, и даже полярности, можно было бы назвать, следуя психологической символике, Эросом и Логосом. Под Логосом здесь следует понимать «разборчивость, здравый смысл, проницательность» (К. Г. Юнг), необходимые для успешно пребывания в свете, а под Эросом – «способность к налаживанию личных связей», столь важную в области сердечных увлечений и тайных связей.

Данную черту уже «позднего», светского Лермонтова отмети В. Г. Белинский, писавший после встречи с поэтом в 1840 году В. П. Боткину: «Большой свет ‹…› он любит ‹…› не для него самого, а для женщин, для интриг ‹…› он света еще можно оторваться, а от женщин – другое дело».[250]

Правда, реализация жизненного плана на первых порах встретила психологическое сопротивление со стороны романтического чувства – предубеждения против «законов света». Оно находит отголосок в неоконченной поэме «Моряк» в форме традиционной тирады разочарованной и обманутой души:

‹…›ужели был смешней
Я тех неопытных людей,
Которые в пустыне света
Блуждая, думают найти
Любовь и душу на пути[251]

Для Лермонтова подобная мысль, утратив со временем романтическую привлекательность, перешла в разряд общепризнанных, но терпимых фактов светской жизни. Как вспоминал один и светских знакомых Лермонтова В. А. Соллогуб, поэт «не принадлежал ‹…› по рождению к квинтэссенции петербургского общество, но он его любил, бредил им, хотя и подсмеивался над ним, как все мы, грешные»[252]

Если рассматривать светскую жизнь Лермонтова с позиций

психологического опыта – реализации жизненного плана, рациональных и бессознательных устремлений, – то он, на наш взгляд, имел для поэта два важных последствия. Во-первых, этот опыт укрепил пошатнувшуюся было уверенность в его способности реализовать свой план: «было время, когда я как новичок искал доступа в это общество, – признавался он в письме к М. А. Лопухиной в конце 1838 года, – это мне не удалось ‹…› а теперь в это же самое общество вхожу не как проситель, а как человек, добившийся своих прав».[253] Опыт светской жизни закрепил и развил в его психике *девальвирующую тенденцию*, очень опасную своими последствиями для его дальнейшей судьбы, во-вторых: «Но приобретенный опыт полезен в том отношении, – писал он в том же письме, – что дал мне оружие против общества: если оно будет преследовать меня клеветой (а это непременно случится), у меня хоть будет средство отомстить ‹…›»[254]

Об этой детали психологического портрета Лермонтова подобнее речь пойдет ниже. А сейчас отметим лишь то, что обе составляющие опыта, несмотря на их разную направленность, сформировали в сознании поэта устойчивую негативную установку, также сыгравшую роковую роль в его судьбе.

В эпоху Лермонтова понятие *свет* имело широкое толкование. Не случайно для его дифференциации использовалось боле точное определение «большой свет». Оно отличало иерархический порядок. «Большой свет» – это свет столичный, даже не московский. Свои социальные притязания Лермонтов связывал именно с ним. Лермонтов не просто любил светские успехи, но ценил лишь успехи в «большом свете». «Петербургский „beau-monde“ встретил его с увлечением, – вспоминал М. Н. Логинов, – он сейчас вошел в моду и стал являться по приглашениям на балы, где бывал двор».[255] Званием светского человека Лермонтов дорожил и не стремился променять его на звание литератора. Последнее противоречило бы его руководящей личностной идее, так как в ту эпоху даже литературная известность не могла соперничать с успехами и модой в свете. «Лермонтов хотел слыть во что бы то ни стало и прежде всего за светского человека и оскорблялся точно так же, как Пушкин, если кто-нибудь рассматривал его как литератора», – не без основания утверждал И. И. Панаев.[256]

Тот коллективный взгляд на иерархию «света», который разделял Лермонтов, сослужил ему недобрую службу. Из опыта петербургской светской жизни он вынес представление, что для человека «большого света» было бы дурным тоном разделять радости и веселье с людьми иерархически более низкого круга.

Если Лермонтов «до крайности бесился, когда его не приглашали на придворные балы, а приглашали ‹…› тогдашнего его товарища по полку»[257], то провинциальным светом он высокомерно пренебрегал. В Пятигорске, в «открытом доме Озерских» «Михаил Юрьевич никогда не бывал, так как там принимали неразборчиво, а поэт не любил, чтобы его смешивали с l'armee russe (с русскими армейскими) как он окрестил кавказское воинство».[258]

Позиция Лермонтова – сложное психологическое явление, не укладывающееся в расхожие представления о присущих его характеру противоречиях, чудачествах и эксцентричных поступках. У биографов и исследователей творчества Лермонтова всегда вызывала вопрос его своеобразная многоликость, нетождественность его личности в разных сферах бытия и творчества. И его светско-аристократические замашки – одна из форм проявления этого свойства его психологического характера. Действительно, с одой стороны, «он всегда был изысканно одет»[259], с другой – «он носил красную канаусовую рубашку, которая, кажется, никогда не стиралась и глядела почерневшею из-под вечно расстегнутого сюртука поэта»; с одной стороны, «он являлся подчас каким-то реалистом, прикрепленным к земле, без полета», с другой – «в поэзии он реял высоко на могучих крыльях своих».[260]

Что касается его позиции по отношению к «большому свету», то здесь имело место проявление его психологической *персоны – фрагмента коллективной психики*. В каждом человеке персона – это «сумма психических факторов, которые ощущаются как личностные» (К. Г. Юнг). Персона – своего рода маска. Она скрывает индивидуальные свойства, присущие данному человеку от рождения. «‹…› Персона – это более или менее случайный или произвольный фрагмент коллективной психики ‹…› *маска, которая инсценирует индивидуальность*, которая заставляет других и ее носителя думать, будто он индивидуален, в то время как это всего лишь сыгранная роль, которую произносит коллективная психика.

Когда мы ‹…› снимаем маску, ‹то› обнаруживаем следующее: то, что казалось индивидуальным, в основе своей коллективно ‹…› В сущности персона ‹…› – компромисс между индивидуумом и социальностью по поводу того, „кем кто-то является“. Этот „кто-то“ принимает имя, получает титул (у Лермонтова их было два – Маёшка и Слёток. – О. Е.), представляет должность и является тем или этим ‹…› В отношении индивидуальности того, о ком идет речь, персона выступает в качестве *вторичной действительности* (курсив мой. – О. Е.), чисто компромиссного образования, в котором другие иногда принимают большее участие, чем он сам».

[261]

Лермонтов обладал в высшей степени артистическими способностями демонстрировать игру под маской, порой не сознавая, где игра, а где жизнь. Этому способствовала среда, в которой он вращался, и та роль, которая среда навязывала ему играть. Подобные случаи встречались в его светской жизни нередко («Из-под таинственной, холодной полумаски // Звучал мне голос твой ‹…›»). Но под конец жизни «образы бездушнее людей, // Приличьем стянутые маски» стали угнетать его. И, находясь под своей светской маской, он порой забывался и улетал в мечтах туда, где его индивидуальность была свободна от коллективно налета персоны. Это противоборство личностного и коллективного в Лермонтове бессознательно, но тонко подметил молодой И. С. Тургенев, встретивший его однажды на предновогоднем маскараде (!): «На Лермонтове был мундир лейб-гвардии Гусарского полка; он е снял ни сабли, ни перчаток ‹…› какой-то сумрачной и недоброй силой, задумчивой презрительностью и страстью веяло от его смуглого лица ‹…›»[262]

Все те контрастные психологические феномены и процессы, которые мы пытаемся здесь объяснить в рамках доминирующей психологической установки, нашли отражение и в художественном мире Лермонтова, который, как известно, тоже является психическим переживанием. Из-за большого объема проблемы мы остановимся лишь на нескольких образах-мотивах его творчества, преимущественно связанных с главной темой настоящей главы.

Руководящая личностная идея в виде стремления к лидерству была центральной частью жизненно плана Лермонтова. Она носила вполне осознанный характер, поскольку неоднократно была выражена в различных письменных источниках. Данной психологической установки Лермонтов стремился придерживаться все свою взрослую сознательную жизнь. Однако испытывать бремя сознания человеку не под силу, и его *бессознательное* выступает в таком случае в качестве компенсирующего фактора. «*В душе есть цель, находящаяся по ту сторону сознательных целей*, – писал К. Г. Юнг в этой связи, – при этом они могут даже враждебно выступать навстречу последним. Враждебное или бесцеремонное поведение бессознательного по отношению к сознанию мы обнаруживаем лишь там, где сознанию свойственна ложная и самонадеянная установка».[263] Действие этой психологической закономерности в полной мере испытал на себе Лермонтов.

Уже в ранней его лирике начинают появляться мотивы, трудно объяснимые с точки зрения оптимистической

устремленности его сознания и амбициозных планов завоевания «большого света» силами творческого дарования. Это мотивы смерти, могилы, костей, сна как небытия сознания и т. п. Первыми симптомами этого процесса являются визионерские переживания в группе стихотворений 1830–1831 годов, объединенных темой сна, смерти, кладбища, полного исчезновения плоти и души. О них не совсем точно Лермонтов выразился в стихотворении «1830 год. Июля 15-го»: «Какие ужасы пленяли юный дух ‹…›»[264] Это – о жизни в семейном кругу. Ужасы скорее удручали, нежели пленяли, как можно судить по содержанию и поэтике этих стихов.

В центре данного поэтического мотива стоит группа стихотворений под общим заглавием «Ночь». Нагнетание жути в первых двух («Ночь I» и «Ночь II») производит двойственное впечатление. Первое – это детализированная разработка мотива смерти шестнадцатилетним юношей, исполненным жизнелюбивых устремлений и стоящим на пороге взрослой жизни. Второе – выходящая за рамки романтических канонов поэтика и стилистика. Последнее вводит читателя в состояние эмоционального шока.

Видение смерти в лермонтовском цикле (будем его так условно называть) связано с архетипическими мотивами бессознательного и в своей основе носит коллективный характер: «Я зрел во сне, что будто умер я», «я мчался без дорог», «и мнилося ‹…› тусклое, бездушное пространство», «мрачные своды», «целые миры», «земной шар». Все это – сновидческие детали, обладающие универсальным смыслом с точки зрения глубинной психологии.

Дело в том, что некоторые содержания психики, которые не вписываются в целое, вытесняются и не признаются. В таком случае они всплывают в фантазии и сновидениях, и тогда, как пишет Юнг, «появляются „космичность“, а именно – соотнесенность образов сновидений и фантазий с космическими качествами, каковы временна́я и пространственная бесконечность, ненормальные скорости и движения „астрологические“ взаимосвязи, лунарные и солярные аналогии, существенные изменения телесных пропорций ‹…› например, человеку снится, будто он летит через Вселенную ‹…› или просто умер ‹…»[265]

Создается впечатление, что Лермонтов вступил в крайний возраст сразу из золотого века детства. С ним словно произошла психологическая трансформация:

Боюсь не смерти я, О нет!

Боюсь исчезнуть совершенно.[266]

Откуда это? С позиций сознания душевный опыт юного Лермонтова пришел во взаимодействие с теми его социальными практиками, которые требовали от него оценить реалистичность открывающейся перед ним жизненной перспективы, а «опыт является исчерпывающим только в то мгновение, когда человек может рассматривать свою жизнь с точки зрения смерти».[267] Жизнь отчетливо выступает тогда, когда видишь ее смертную завершенность.

Другой стороной «программных» произведений данного цикла является нагнетание супранатуралистических деталей, характеризующих смерть и разрушение: «узкий гроб, где гнил мой труп», «мясо кусками синее висело», «смрадная сырая кожа», «кости», «скелет». А если посмотреть на родственные мотивы в других произведениях этого периода, то

Висит скелет полуистлевший,
Из глаз посыпался песок,
И коршун, тут же отлетевший,
Тащил руки его кусок.[268];

или

И там скелеты прошлых лет
Стоят унылою толпой;
Меж ними есть один скелет —
Он обладал моей душой.[269];

Сырой землей покрыта грудь,
Но ей не тяжело,
И червь, движенья не боясь,
Ползет через чело.[270]

Мотив находит продолжение и в прозе тех лет, но уже в форме сравнений и метафор: «он был весь погребен ‹…› в могиле ‹…› где также есть червь, грызущий вечно и вечно ненасытный»; «и слава его была ветер, гуляющий в пустом черепе»; «чтобы тебе сгнить живому, чтобы черви твой язык подточили, чтоб вороны глаза проклевали»[271]. Приведенные цитаты как будто свидетельствуют об остатках языческих суеверий в душе поэта и

демонстрируют его ненависть к природе и человеческому телу. То, что это не дань литературной традиции, совершенно очевидно. Данный факт отметил еще Б. Садовской в статье «Трагедия Лермонтова»: «Это не романтический литературный антураж: Лермонтов искренно любит страшные тайны могилы, чувствует подлинную поэзию склепа».[272] Только чего здесь больше – поэзии или психологии: вот вопрос.

Нагнетание «кладбищенских» деталей создает настроение *жуткого*, но в рамках эстетической нормы. Лермонтов не пугает, так как все описанное им не было его переживанием, а с помощью этих образов пытается освободиться от власти мыслей. «Жуткое вымысла – мечтаний, поэзии, – пишет в этой связи З. Фрейд, – гораздо шире, чем переживание жуткого, оно объемлет всю его совокупность и, кроме того, другое, что не допускают условия переживания ‹…› царство фантазии безусловно имеет предпосылкой своего действия, то, что его содержание освободилось от критерия реальности ‹…› в поэзии не является жутким многое из того, что было бы жутким, если бы случилось в жизни ‹…›»[273] При этом не следует забывать и о различии между манифестным и скрытым содержанием сновидения, которое изображено (а возможно, и отражено) в главных стихах цикла.

«С философской точки зрения символ смерти ‹…› в предельно мыслимом виде представляет некоторые другие предметы, и вещи, и события и поэтому представляется удобным способом рассуждения о них. ‹…› В символе смерти зашифровано и упаковано в предельном виде свойство времени. Наше движение во времени дискретно ‹…› и на свойство этой дискретности указывает смерть, потому что смерть в предельном виде выражает это: зная, что мы умрем, мы не знаем, когда это случится».[274]

Особое внимание обращает на себя одна деталь из всего набора «могильного» хозяйства в стихах Лермонтова – череп. Этот архетипический образ, в соответствии с символикой сновидений, является вместилищем ума, интеллекта. Череп – это mortification (умерщвление) женского типа prima material[275], которая представляет собой сущее в возможности, источник индивидуальности (по Аристотелю). Появление в сновидении, то есть в бессознательном человека данного образа связано со своеобразием позиции его сознания. «‹…› Подавляющее большинство сновидений имеет *компенсаторную природу*. Чтобы поддержать душевное равновесие, они соответственно усиливают другую сторону».[276]

В эти годы сознание Лермонтова работало над выработкой проекта жизненного плана. Его усилия были сконцентрированы почти исключительно в области мысли. Подобная работа всегда

вызывает участие вспомогательной психической функции индивида, как правило, бессознательной. Поэтому в бессознательном, получившем образное воплощение в произведениях данной группы, мертвый череп символизирует обесценивание разума, мысли, которые в его сознательной установке приобрели непомерно большое значение. Во сне лирическому герою Лермонтова представилось, что́ же в конце концов ждет разум, каков итог его напряженной работы. Инстинктивно Лермонтов постиг тщету разума при его безраздельном господстве в душевной жизни и таким образом ослабил его властные притязания. «Само по себе бессознательное, – объясняет подобные душевные коллизии К. Г. Юнг, – является нейтральным, и его нормальная функция – это компенсация позиции сознания. В бессознательном противоположности мирно дремлют бок о бок; их растаскивает в разные стороны только деятельность осознающего разума, и чем более однобокой и ограниченной является точка зрения сознания, тем более болезненной и опасной будет реакция бессознательного».[277]

Еще один продуктивный мотив-символ раннего творчества Лермонтова – *луна*. Закономерно, что все восходящие к теме смерти и «кладбищенской» тематике сюжеты имеют место при лунном свете, в сумерках ночи. Но луна сопровождает лирического героя Лермонтова и в гораздо более широком диапазоне жизненных ситуаций, что позволило Д. С. Мережковскому сделать столь категорический вывод: «Пушкин – дневное, Лермонтов – ночное светило русской поэзии».[278] С психологической точки зрения такое утверждение совершенно безосновательно. «Луна – это прежде всего отражение женского аспекта мужского бессознательно, но она также является принципом женской психе, в том смысле, что Солнце является принципом психе мужской».[279] Психология Луны не отличается простотой. В текстах Лермонтова мысли о луне является порождением мужской психологии, но они соотносятся с женским началом или образом женщины:

> Ярка без света и красна
> Всплывает из-за них (гор. – О. Е.) луна,
> Царица лучших дум певца ‹…›[280];

> Ты помнишь? – серебристая луна ‹…›
> Блуждала, на тебя кидая луч
> И я гордилась тем, что наконец
> Соперница моя небес жилец[281]

Эпоха, к которой относится большинство солярных символов поэзии Лермонтова, была периодом переживания им процесса индивидуации – психологического самоосуществления личности. Данный факт подтверждается данными аналитической психологии: «Луна с ее антитетической природой в определенном смысле является прототипом индивидуации, прообразом самости ‹…›»[282]

У Лермонтова символ Луны тесно переплетается с другим архетипом бессознательно – образом бегущего коня. Это животное в жизни Лермонтова играло важную роль, и не только на символическом уровне, а в чисто бытовом плане. Мемуаристы неоднократно отмечали страсть Лермонтова к опасному гарцеванию и бешеным скачкам: «Верхом ездил часто, в особенности любил скакать во весь карьер. Джигитуя перед домом Верзилиных (незадолго до дуэли. – О. Е.), он до того задергивал своего черкеса, что тот буквально ходил на задних ногах. Барышни приходили в ужас, и было от чего, конь мог ринуться назад и придавить всадника», – вспоминал В. И. Чиляев.[283] Подполковник Гвардейского генерального штаба Л. В. Россильон отмечал: «Гарцевал Лермонтов на белом, как снег, коне, на котором, молодецки заломив белую холщовую шапку, бросался на чеченские завалы. Чистое молодечество! – ибо кто же кидался на завалы верхом?!»[284]

В произведениях Лермонтова образ коня встречается на протяжении всего творческого пути. А приведенные свидетельства мемуаристов как будто взяты из «Героя нашего времени». В пору юности, то есть в период выработки руководящей личностной идеи властные устремления поэта подчас обретали такую поэтическую форму, в которой органически соединялись «ночные» мотивы его бессознательного с такой же не просветленной разумом энергией, олицетворенной в анималистическом образе:

Однажды при такой луне
Я мчался на лихом коне
В пространстве голубых долин,
Как ветер, волен и один ‹…›
Все та же степь, все та ж луна:
Свой взор склонив ко мне она,
Казалось, упрекала в том,
Что человек с своим конем
Хотел владычество степей
В ту ночь оспоривать у ней.[285]

Лошадь – архетип, весьма распространенный в мифологии и фольклоре. «Легенда приписывает лошади свойства, психологически присущие *бессознательному человека* ‹…›»[286] Лошадь «имеет отношение к темной стороне человеческого „я“ ‹…›»[287] И это неразумное, необузданное начало в поведении Лермонтова инстинктивно почувствовали мемуаристы («ужас», молодечество). Сформировавшись в юности как бессознательная составляющая его властной психологической установки, оно не оставляло поэта до его трагического конца.

Самым популярным у почитателей Лермонтова и лермонтоведов, безусловно, является образ-символ демона. Обычно он связывается с религиозными мотивами его творчества. А как свидетельствует психоанализ, «если какая-нибудь проблема понимается „религиозно“, то, психологически говоря, это означает: „очень значительно“, „особенно ценно“, „применительно к человеку в целом“, следовательно, и к его бессознательному (царство божие, потусторонний мир и т. д.)». [288]

В нашу задачу не входит подробный анализ образа демона. Остановимся лишь на том его аспекте, который принадлежит к сфере бессознательного поэта.

Рассматривать образ лермонтовского демона сквозь призму религиозного сознания его автора – задача неблагодарная и вряд ли выполнимая. В конце своего творческого и жизненного пути Лермонтов дал оценку своему юношескому увлечению. И это признание не оставляет никаких сомнений в том, что в душе поэт окончательно освободился от преследовавшего его чуть ли не с детства образа-признака:

> Кипя огнем и силой юных лет,
> Я прежде пел про демона иного:
> То был безумный, страстный, детский бред.
> ‹…› и этот дикий бред
> Преследовал мой разум много лет…[289]

Так писал Лермонтов в «Сказке для детей», которую В. Г. Белинский считал самой значительной и зрелой из его поэм. Здесь Лермонтов неточен только в одном, а именно: в причастности преследовавшего его образа к сфере сознания («мой разум»). На самом деле демон и подобные ему образы принадлежат бессознательному. Демон Лермонтова отнюдь не произведение его индивидуальной души: «все это заложено в духе

очень многих людей, так как символы, проистекающие отсюда, слишком типичны, чтобы принадлежать только отдельным лицам».[290] Эту же мысль, не будучи знаком с трудами по глубинной психологии, интуитивно выразил Д. Андреев в своей «Розе мира»: «‹…› Лермонтовский Демон – не литературный прием ‹…› а попытка художественно выразить глубочайший, с незапамятного времени несомый опыт души, приобретенный ею в предсуществовании ‹…› ‹его› след ‹…› проступал из слоев глубинной памяти поэта на поверхность сознания всю жизнь».[291]

Демон, как и соотносимый с ним образ божества, был одной из манифестаций бессознательного Лермонтова в период его индивидуации. Наряду со своим «антагонистом» и «соперником» он нашел отражение в стихах поэта как отголосок былых душевных переживаний: «С святыней зло во мне боролось» («Мое грядущее в тумане…»). Религиозная форма этого образа – дань традиции. В пору духовного созревания этот символ выполнял важную продуктивную работу по созданию жизненного плана. «‹…› Видение символа дает указание на дальнейший путь жизни, привлекает либидо (психическую энергию. – О. Е.) к еще далекой цели, которая, однако, с этого момента неугасимо действует в человеке, так что вся его жизнь, разгоревшись как пламя, стремится вперед по направлению в дальнейшим целям ‹…› В этом и заключается ценность и смысл религиозного символа. Понятно, что при этом я разумею не символы догматически – закоснелые и мертвые, а символы, возникающие из недр творческого бессознательного ‹…›»[292]

Кривая интереса Лермонтова к демону отражает колеблющийся ритм его душевной жизни – от бурного увлечения к его угасанию вплоть до полной девальвации этого образа в «Сказке для детей». Выразив некую потребность бессознательного психе, архетип погрузился в ее глубины. С этого момента демон для Лермонтова сохранял свою значимость лишь как литературный факт. «Человек издавна воспринимал проявления душевной деятельности, не зависящей от его воли или побуждений, в качестве демонических, божественных или „священных“, т. е. спасительных и целительных. Представления о Боге, как и все происходящие из бессознательного образы, действительно оказывают компенсирующее или восполняющее действие на зависящие от конкретного момента общие настроения или общую установку человека, поскольку лишь их интеграция позволяет ему обрести душевную целостность. Человек „только сознательный“, иначе „Я – человек“, есть лишь фрагмент, поскольку он существует без всякой связи с бессознательным. Но чем больше бессознательное отщепляется,

тем внушительней те обличья, в которых оно потом предстает сознанию – и если не в виде божественных фигур, то в неблагоприятной форме ‹…»[293]

Итак, душевная жизнь Лермонтова периода индивидуации представляет весьма сложную картину. Освобождение от психологической зависимости семьи, родных проходило болезненно ввиду того, что сама семейная группа представляла собой усеченную структуру. Лермонтов имел дело с «воображаемыми» родителями и частично с их заместителем («От них остался только я» – стансы «Пусть я кого-нибудь люблю…»). Их место занимает идеальный образ. В процессе реализации способа переживания и поведения он обретает его в виде стремления к лидерству. Сформированный образ себя и мира, а также связанный с ними стиль поведения оказался односторонним (возможности аристократа с явно выраженным элитарным сознанием). Он находит психологическую компенсацию в *бессознательно*м поэта. Следствием этого стала манифестация образов индивидуального бессознательного и ряда архетипических образов, запечатленных в художественном мире поэта.

Глава пятая

Эротическая сфера у Лермонтова. Ее место и значение. Детский, отроческий и юношеский опыт. Два типа любви в жизни Лермонтова. Их противоречия и конфликты

Эротическая сфера занимает в жизни Лермонтова место, подобающее человеку его времени и его социальной страты. Что касается творчества, то это одна из центральных его тем, а в ранний и средний период, пожалуй, и центральная. Эротическое как проблема, к которой Лермонтов имеет свое индивидуальное отношение, интересна в двух аспектах: биографическом и творческом. При этом понятие *эротическое* мы используем в качестве нейтрального термина – среднего между словами *любовь* и *сексуальность,* чтобы избежать упреков в поэтической либо в физиологической крайности. Биографический аспект *эротического* заключается, в плане темы настоящего исследования, в уяснении того, в какой мере и как эта сфера жизни Лермонтова повлияла на его своеобразие как психологического типа. В области творчества необходимо реабилитировать ряд произведений Лермонтова, относящихся к данной теме, и раскрыть их подлинный, а не затемненный преданием и предрассудками смысл. Впрочем, последнее – в следующей главе.

Эротический опыт приобретался Лермонтовым в рамках той социальной среды, к которой принадлежал поэт. Поэтому он усвоил немало того, что с точки зрения его поэтического наследия, «очищенного» от всего «случайного» и неприемлемого с позиций православной традиционистской этики, считается нетипичным. От этих заблуждений пора освободиться, если мы хотим иметь дело с исторически правдой картиной, а не с отретушированным портретом. «Где бы мы ни коснулись проблемы эротики, всегда остается ощущение некоей однобокости. И больше всего это ощущается тогда, когда к ней пытаются прикоснуться средствами логики, то есть с внешней стороны».[294] В интимной сфере Лермонтов был таким же сыном своего времени, как и в мире идей и поэтических опытов.

Эротическое интересовало Лермонтова с десяти лет и вплоть по последних дней перед гибелью. Уже на семнадцатом году жизни поэт признавался:

‹…› Любить
Необходимость мне; и я любил
Всем напряжением душевных сил.[295];

‹…› Рано начал он любить.[296];

В ребячестве моем тоску любови знойной
Уж стал я понимать душою беспокойной.[297]

Многочисленные высказывания Лермонтова на эту тему в документальных жанрах, а также мысли героев, выражающих на данный предмет взгляд автора, отражают динамику его интимной жизни. Она подчинена ритму его циклотимического темперамента: способность страстно увлекаться – и одновременно быстрое охлаждение к предмету любви, пламенное чувство в сочетании с коварством и другие перепады предпочтений и разочарований. Особенность душевного склада Лермонтова в том, что он через годы не способен был забыть образы, навеявшие ему глубокие чувства. Они сродни музыкальной мелодии, к которой чуткий слух периодически возвращается как к источнику вдохновения: «‹…› я знал уже любовь, имея десять лет от роду ‹…›о, это загадка, этот потерянный рай до могилы будет терзать мой ум!.. Я думаю, что в такой душе много музыки».[298]; «‹…› во второй раз полюбил в 12 лет – и поныне люблю».[299]

Такое постоянство давления образа, черты которого смутны, неопределенны, удивительно в человеке, который сам постоянством не отличался. Этот образ лишен портретной конкретности («белокурые волосы, голубые глаза, быстрые, принужденность»). Они больше напоминают тот обобщенный образ красавицы, который создало воображение поэта «по легким признакам» через десяток лет в стихотворении «Из-под таинственной, холодной полумаски…» Неслучайно в нем содержится намек на другой, отошедший в прошлое милый образ: «‹…› живые эти речи // В года минувшие слыхал когда-то я».[300]

Константность детского образа в сочетании с его неопределенностью («я не знаю, кто была она, откуда») придали ему те идеальные свойства, которые навсегда стали для поэта притягательным идеалом и образцом совершенства («с тех пор я еще не любил так», «с тех пор я ничего подобного не видал»). Характерно и то, что данный образ по времени перекликается с образом матери из раннего детства поэта («Когда я был трех лет, то была песня ‹…› Ее певала мне покойная мать».[301] Это отнюдь не случайное совпадение помогает увидеть родство между тремя первообразами душевного и художественного мира Лермонтова: возлюбленной – матерью – мадонной.

В юности детско-отроческая греза преображается в осознанное чувство, которое порождает своеобразную «философию» любви. Эта философия находит выражение в жизни и поэзии. На шкале жизненных ценностей любви отводится едва ли не центральное место: «‹…› что такое были бы все цели, все труды человечества без любви?» – вопрошает юный, но уже приобретший эротический опыт автор романа «Вадим».[302] Лермонтову свойственна широта, всеохватность в понимании любовного переживания. Он не сводит его к узкой чувствительной и тем более чувственной сфере. Эротический опыт в лермонтовской интерпретации охватывает волю, рассудок и интуицию. Подобный универсализм, однако, является принадлежностью *его* гения, а отнюдь не общечеловеческим свойством:

> Мой гений ‹…›
> Одним высоким увлечен,
> Он только жертвует любви ‹…›[303];

> Умен, кто отдал дни свои любви ‹…›.[304]

Уже в раннем, несовершенном поэтическом мире Лермонтова видно, что его подход к эротической теме отличается глубоким аналитизмом. Наряду с любовными переживаниями, «неясными мечтами» и столь же неясными образами он исследует и опасения, которые порождает «сердце – глупое творенье». Поэт склонен видеть тщету во всяком любовном увлечении, если его рассматривать с точки зрения жизненного итога. Так появляется «опасение» с его навязчивым образом увядания и смерти:

> Страшись любви: она пройдет ‹…›
> Ничто воскреснуть не поможет.[305];

> ‹…› в сем месте сгнили
> Сердца, которые любили!..[306]

Создается впечатление, что эти мысли навязаны сновидениями, корректирующими сознательную установку поэта, так же как и в цикле с «кладбищенской тематикой»: настолько они нетипичны для основной группы стихотворений о любви. Из них словно вырастает универсальная формула эротической сферы

Лермонтова: «Трагедия Лермонтова не в самой любви, а в отношении его к ней ‹…›»[307]

Сам Лермонтов свое отношение к любви сформулировал в заметке на полях романа французской писательницы М. Деборд-Вальмор «Мастерская художника», подаренного поэтом Е. А. Сушковой в пору своего бурного увлечении ею. Слова заметки были тщательно стерты родственниками девушки, но отложились в ее памяти: «Любить более чем тебя любят – несчастье. Любить менее чем тебя любят – отвратительно!»[308] В этой формуле заключается вся интимная жизнь Лермонтова.

Эротическая сфера у Лермонтова отличается исключительной насыщенностью психологических характеристик. Иногда кажется, что она затрагивает все отделы его душевной жизни: интеллект, чувственность, волю, воображение, бессознательное, эмоциональную сферу. Однако во всем многообразии проявлений эротического у Лермонтова можно выделить несколько типов этого поведения. Их динамика и составляет более или менее полную картину интимной сферы поэта. Сразу следует оговориться, что деление на типы является не методическим приемом, выбранным для удобства научного анализа, а отражает вполне реальную жизненную область. Типами мы будем называть своеобразные психофизиологические коридоры, по которым устремлялась психическая энергия Лермонтова.

Первым из них является область примитивной чувственности. Она представляет собой закономерный этап в развитии сексуальности поэта и находит многочисленные отражения в его художественном творчестве. Как психологический тип с *преобладающей интуитивной функцией* Лермонтов неоднократно подвергал анализу сферу чувственности. То, что у других писателей скрывалось за художественной сублимацией, у Лермонтова приобретало более или менее естественные очертания. Лермонтов не скрывал этих проявлений и не стыдился писать о них, так всегда был выше ханжеской морали, покрывавшей нередко откровенный разврат. В его эпоху откровенно чувственная сфера могла найти свободное выражение лишь в бесцензурной литературе, где она получила форму непристойности с точки зрения господствующей морали. Такая деформация сильно повредила всей области естественной сексуальности в ее прямом выражении, а впоследствии потребовала длительного времени для ее «реабилитации».

Конечно, Лермонтов был человеком своего времени и «просвещался» на предмет «опытов любви» не из ученых книг и не советами специалистов. «Школа» была патриархальной и вполне отвечала искони бытовавшим традициям. Видеть что-то

неестественное в подобной практике, а уж тем более непристойное было бы верхом научного недомыслия. А если лермонтовский опыт позволит лучше разобраться во многих непонятных до сих пор фактах его душевной жизни, то анализ обозначенного типа поведения представится насущной необходимостью.

Первые опыты Лермонтова в области примитивной чувственности имели место в доме бабушки, когда будущий поэт перешагнул отроческий возраст. Данный факт засвидетельствован как мемуаристами, так и личными воспоминаниями Лермонтова, персонифицированными в образах лирического героя его стихов и персонажами его прозы. «Когда Мишенька стал подрастать и приближаться к юношескому возрасту, – писал П. К. Шугаев, – то бабушка стала держать в доме горничных, особенно молоденьких и красивых, чтобы Мишеньке не было скучно. Иногда некоторые из них бывали в интересном положении ‹…›»[309] Одна их таких историй произошла с героем юношеской прозы Лермонтова Юрием Палицыным в пензенском имении. «О, как сладки были эти первые, сначала непорочные, чистые и под конец преступные поцелуи; как разгорались глаза Анюты, – „простой дворовой девочки“ старой бабки героя, – ‹…› когда горячая рука Юрия обхватывала неперетянутый стан ее ‹…›»[310]

Подтверждением того, что все описанное происходило в жизни самого Лермонтова, является ряд родственных деталей романа «Вадим» и раннего стихотворения «Цевница». И в том, и в другом действие происходит в одном месте, «в темной беседке, обсаженной густолиственной рябиной ‹…› у грязного ручья»[311] – в «Вадиме» и

> ‹…› близ вод, прохожий, зрел ли ты
> Беседку тайную ‹…›
> Там некогда моя последняя любовь
> Питала сердце мне и волновала кровь!!![312]

А уже позднее, в поэме «Сашка» Лермонтов дал и временну́ю локализацию событий:

> ‹…› Четырнадцати лет
> Я сам страдал от каждой женской рожи
> И простодушно уверял весь свет,
> Что друг на дружку все они похожи.[313]

В приведенных выше строках условное возвышенное

(«непорочные, чисты») и столь же условное «низменное» («преступные поцелуи») разводятся еще в рамках сугубо этического порядка. В дальнейшем Лермонтов будет придавать им смысл контрастных понятий на уровне эстетического критерия. В более позднем и более зрелом романе «Княгиня Лиговская» он уже без лишних оговорок и эвфемизмов нарисует портрет той горничной, которая выросла из предмета его юношеских увлечений: «‹…› терпеть не могу толстых и рябых горничных ‹…› с руками шероховатыми ‹…› с сонными глазами, с ногами, хлопающими в башмаках без ленточек, тяжелой походкой и четвероугольной талией ‹…›»[314] Завершают картину художественного произведения отнюдь не художественные впечатления от пребывания в родных Тарханах в том же 1836 году, когда писался роман: «Я теперь живу в Тарханах, – писал Лермонтов своему приятелю А. Раевскому 16 января, – ем за десятерых, ‹…› не могу, потому что девки воняют ‹…› Надо тебе объяснить сначала, что я влюблен. И что же я этим выиграл? Одни поллюции».[315]

Накопление опыта в эротической сфере после вступления в «большой свет» шло у Лермонтова теми же путями, что и у его сверстников, однокурсников и сослуживцев. От массы его отличало уважение нравственных норм, сохранявших свое значение у лучших представителей его среды. Хотя он, как и его alter ego из «Княгини Лиговской „Жорж, рано с помощью товарищей вступил на соблазнительное поприще разврата… но честь невинных девушек была еще для него святыней“».[316] Впрочем, эта позиция относилась к избранному кругу и не распространялась на женщин «полусвета». Будучи весьма щепетильным в вопросах знакомства с представителями иного, не его, а более демократического круга дворянства и офицерства Лермонтов не распространял свои аристократические замашки на эротическую сферу. Здесь природные влечения были сильнее кастовых амбиций.

Поэт был частым посетителем «пансиона без древних языков», как окрестили подобные заведения в XIX веке стыдливые эротоманы. П. К. Мартьянов в своей книге о последних днях жизни Лермонтова в Пятигорске приводит, со слов В. И. Чиляева, интересные факты о любовных похождениях поэта накануне дуэли: «‹…› Порой (и даже весьма нередко) ухаживанье за дамами сменялось искательством благосклонности более доступных и ветреных особ – дам червонных, бубновых, пиковых».[317]

Как можно было убедиться, Лермонтов не только выражал в своем творчестве личный опыт в сфере эротического, но порой высказывал – устами близких ему героев – свои воззрения на

отношения с женщинами на уровне примитивной чувственности. Так, например, он высказывается под маской лирического героя стихотворения «Девятый час; уж темно…»:

> Я с женщинами делаю условье
> Пред тем, чтобы насытить страсть мою:
> Всего нужней, во-первых, мне здоровье,
> А во-вторых, я мешкать не люблю ‹…›[318]

В этом отрывке сквозит явная односторонность в отношении Лермонтова к эротической сфере. Но он и не хочет идеализировать вполне приземленные чувства. Они служат естественным проявлением его естественного влечения и нисколько не умаляют ни его нравственных достоинств, ни высоких эстетических требований. В них высказался Лермонтов-реалист и враг всяких условностей и предрассудков.

В своем движении по «коридору» примитивной чувственности поэт направлялся от целомудренной стыдливости к откровенным признаниям, от сурового клейма («поприще разврата») к возвышенной и лояльной позиции к нему как «наследию» предков в «Думе» («добросовестный, ребяческий разврат»). Этот путь вобрал в себя одну из сторон эротической сферы Лермонтова, оказавшую огромное влияние на его душевную жизнь. К тому же, как утверждают психоаналитики, неспособность испытывать полное сексуальное удовлетворение может стать причиной невроза.[319] Этим «терапевтическим» эффектом, однако, значимость данной сферы не ограничивалась.

Другой коридор, по которому движется любовное чувство Лермонтова, наполняется сердечной привязанностью к предмету любви. Это еще не тот идеал любви, к которому всю жизнь безуспешно стремился поэт, но уже и не та среда, где «Лишь по желанью случай и предмет // Не вечно тут».[320] Здесь Лермонтов стремится к привязанности, к установлению прочных связей иного типа, но не достигает желаемого по двум причинам. Первой из них является его собственный характер, нередко направляющий его на путь неверности и обмана. В поэме «Сказка для детей», упрекая «маленькую Нину» в непостоянстве чувств («Их чувствам повторяться не дано»), он отмечает и в себе подобный недостаток: «Я сам ведь был немножко в этом роде».[321]

Вторая причины связана с природой характера женского. Лермонтов убежден в его исконном непостоянстве, из которого происходит и способность быстро увлекаться и так же стремительно увлекать, руководствуясь при этом

преимущественно внешними качествами предмета увлечения: «артистическое чувство развито в женщинах сильнее, чем в нас. Они чаще и долее нас покорны первому впечатлению».[322] Даже женщины из лучшего круга, исполненные достоинств и заслуживающие высокого чувства мужчин, заражены вирусом непостоянства, который толкает их на путь случайного выбора:

Для мук и счастья, для добра и зла
В них пищи много – только невозвратно
Они идет, куда их повела
Случайность, без раскаянья, упреков
И жалобы – им жизни нет уроков.[323]

Изучение женского характера, его переменчивости с ранней юности сформировало в Лермонтове реакцию ответного характера. Он стал скептически-пренебрежительно относиться к представительницам этого типа в массе своих знакомых:

‹Я› дев коварных не терплю
И больше им не доверяю.[324]

Позднее, уже освоившись в «большом свете», он и сам периодически, в наказание за прежние обиды, отвечал коварством на капризы светских кокеток и искательниц кратковременных связей: «я знал поддельность чувства, внушенного мною, и благодарил за него только себя».[325]

В эротической сфере Лермонтов как психологический тип резко отличается от Пушкина. Одним из признаков отличия было отношение поэтов к женщине, которая не может разделить их любовь и должна принадлежать другому. Лермонтов на этот счет был категоричен и безжалостен до такой степени, что в нем можно было заподозрить болезненную недоброжелательность, которую он скрывал под маской гордости и высокомерия. ««…› Естественно ли желать счастия любимой женщине, да еще с другим? – разъяснял он свое воззрение на этот предмет. – Нет, пусть она будет несчастлива; я так понимаю любовь, что предпочел бы ее любовь – ее счастию; несчастлива через меня ‹…›»[326] Насколько это далеко от пушкинского «Как дай вам бог любимой быть другим».

Типичным для психологии Лермонтова применительно к эротической сфере было его непостоянство в увлечениях. Оно не было связано с его отрицательным опытом, приобретенным в результате пребывания в «большом свете», который был

преисполнен такими отношениями. Это была черта характера, свойство его психики, переплетенное с его творческим дарованием. Об этом типологическом признаке творческих натур писала специалист в области психоанализа Лу Саломе, отец которой был лично знаком с Лермонтовым: «‹…› чувство эротического ‹…› должно быть по сути своей точно таким, как гениальное творчество, которое воспринимают чаще как периодичность, которое приходит и прерывается ‹…›»[327] Психоанализ выделяет в этом колеблющемся ритме любви три фазы: «изначальную стабильность, тягу к переменам и новое постоянство».[328] Лермонтов описал этот цикл в драме «Странный человек», в которой о характере любовных увлечений Владимира Арбенина (прототипом которого был Лермонтов) говорится, что он отличается «переменчивостью склонностей» «и по той же причине, полюбив, разлюбит тотчас, если представится ему новая цель!»[329]

Душевный ритм Лермонтова в эротической сфере прослеживается в разных историях его сердечных увлечений, но особенно наглядно в случаях с Н. Ф. Ивановой и Е. А. Сушковой. Отношения Лермонтова с последней описаны в ее воспоминаниях и содержат свидетельства поэта о динамике его чувства: «‹…› Я ее любил искренно, хотя и недолго, она была мне жалка, и я уверен, что никто и никогда так не любил и не полюбит меня, как она».[330] Случай вполне типичный в подобной ситуации для человека с характером Лермонтова: «‹…› Если вы будете слишком подозрительно относиться к восхвалению другого, то не удивляйтесь глубокому падению с облаков обожания ‹…›; любовное сумасбродство, только что еще управлявшее золотыми блестками принцессы, безжалостно превратит ее в золушку».[331]

Н. Ф. Ивановой Лермонтов посвятил большое число стихотворений, наполненных глубокими переживаниями, возвышенными чувствами и сокровенными мыслями. Но ее подлинный характер, ее человеческий облик замаскирован под поэтические одежды и стихотворную фразеологию. В этом заключается глубокий психологический смысл. «Как правило, и близость, и отсутствие женщины создают в бессознательном мужчины специфический комплекс. Если женщина отсутствует или неприступна, то бессознательное порождает в мужчине определенную женственность, которая проявляется в различных формах и дает толчок к возникновению многочисленных конфликтов. Чем больше однобоким является его осознанная, мужская, духовная установка, тем неполноценнее, банальнее и примитивнее будет компенсирующий женский аспект бессознательного. Мужчина, скорее всего, вообще не будет

осознавать темные проявления своей натуры, потому что он не только сам поверит в обман, но и навяжет это свое мнение другим людям».[332]

Помимо перечисленных проявлений чувства любви Лермонтов нередко испытывал и такую его разновидность, как реактивная любовь. Обычно она бывает призвана «заглушить вытесненную ненависть»[333] или другие формы негативных переживаний. Лермонтов испытал ее последствия еще в ранней юности. В стихотворении «Элегия» 1829 года пятнадцатилетний юноша познавался:

> ‹…› Ищу измен и новых чувствований,
> Которые живят хоть колкостью своей
> Мне кровь, угасшую от грусти, от страданий,
> От преждевременных страстей.[334]

Обогащенное душевным опытом это разрушительное чувство Лермонтова убило впоследствии «сердце, душу, разрушило все мечты, все надежды» невинных жертв лермонтовских увлечений – «Любеньки Б. и хорошенькой дурочки Т», по словам Е. А. Сушковой.[335]

Нам понятны истоки неоднозначных отношений Лермонтова с рядом женщин его круга. Более или менее отчетливо вырисовывается и динамика этих отношений. Осталось сформулировать тот идеал любви, к которому стремился Лермонтов и который отвечал его устремлениям как психологического типа. В ходе анализа мы выявили определенную разорванность эротического опыта Лермонтова. Он циркулировал от временных связей с особами низкого звания до краткосрочных отношений с женщинами света, далекими от его идеала. В этом ритме по-своему отразилось свойство его темперамента.

Но у Лермонтова, несомненно, был идеал «союза двух сердец» и полов. Трудность в его определении заключается в том, что иногда этот идеал проще сформулировать от противного, исходя из того, чего Лермонтов не желал видеть в отношениях мужчины и женщины. Его мысли на этот счет не нашли отражения ни в его творчестве, ни в переписке, но, к счастью, были зафиксированы Е. А. Сушковой в ее воспоминаниях о поэте.

На пике своего увлечения Сушковой поэт косвенно признался в том, каких отношений с возлюбленной он искал: «спаси меня, я тебя боготворю, *ты сделаешь из меня великого человека* (курсив мой. – О. Е.), полюби меня, и я буду верить в Бога, ты одна можешь спасти мою душу!»[336] Здесь впервые и, пожалуй,

единственный раз Лермонтов высказал *невластную* мысль по отношению к женщине. Его руководящая личностная идея уступила другому типу межличностных отношений. Когда же Лермонтов ближе узнал Сушкову и то, как она понимает эти отношения, его постигло разочарование. Ведь Сушкова готова была подчиниться властному характеру мужчины – это был ее идеал взаимных отношений: «Я искала в мужчине, которого желала бы полюбить, которому хотела бы принадлежать, идеала, властелина, а не невольника, я хотела бы удивляться ему, унижаться перед ним, смотреть ему в глаза, жить его умом, слепо верить ему во всем».[337]

Такой тип отношений явно устраивал поэта именно в любви. Победы над существами типа Любеньки Б. ему не были нужны. По-видимому, Лермонтов искал быстрой развязки романов с теми женщинами, у которых заподозривал психологию рабынь. «Я люблю и страшусь быть взаимно любим», – признавался поэт еще в семнадцатилетнем возрасте.[338] Проницательные женщина из лермонтовского круга интуитивно постигли его тайные стремления. Именно они предостерегали Сушкову от последствий ее возможного союза с поэтом: «Лермонтов, кроме горя и слез, ничего не даст тебе».[339] Но позитивный идеал любовных отношений у Лермонтова все-таки был.

Он формулировал его неоднократно в разные периоды жизни. Его идеал всегда оставался неизменным. Это идеал высокого напряжения всех сил человеческой природы, полной взаимной отдачи возлюбленных, взаимопроникновения мыслей, чувств, воль, своего рода экстаз, соединяющий все возможные земные устремления человека: ««…› любовь ‹…› есть самозабвение, сумасшествие ‹…› и человек, который ‹…› любит, единое существо в мире ‹…› его любовь сильней всех ‹…› произвольных страстей».[340]; ««…› два созданья ‹…› читают свою участь в голосе друг друга, в глазах, в улыбке ‹…› это святое таинственное влечение существует ‹…› иначе душа брошена в наше тело для того только, чтоб оно питалось и двигалось ‹…›»[341].

Это – взгляды юного Лермонтова на характер желаемых любовных отношений. Но они характерны и для более зрелого периода его жизни. Для позднего Лермонтова идеалом остается состояние, когда можно «забыться до полной, безотчетной любви».[342] Воззрения Лермонтова на идеал любовных отношений находят объяснение в широко признанной концепции эротического в психоанализе. ««…› Высшее животное сопровождает свое сексуальное поведение мозговым аффектом, – пишет Лу Саломе, – который приводит его нервную систему в экзальтированное состояние, вплоть до мельчайших нюансов и

разветвлений на вершине предельной человеческой индивидуализированности».[343]

Идеал любви Лермонтова является *идеалом* в прямом и в переносном смысле, потому что в нем соединяются два основных влечения эротической сферы человека – чувственность и духовность, телесность и одушевленность:

> Но тот блажен, кто может говорить,
> Что он вкушал до капли мед земной,
> Что он любил и телом и душой!..[344]

Лермонтов был убежден в неполноценности любви в одном измерении, поэтому утверждал, что «трудно влюбиться в одни душевные качества».[345] Ведь «душа без тела есть желание без утоления: чтобы наслаждаться, надо обладать, чтобы обладать, надо брать».[346] Наверное, в ощущении неполноты эротического переживания заключались неудачи Лермонтова в любовной сфере. Всю жизнь он испытывал чувство разорванности между двумя несоединимыми полюсами – примитивной чувственностью и духовной полнотой. В этом – исток его постоянных метаний от «червонных дам» к образу мадонны. «Наш разум часто подвергается слишком сильному воздействию чисто физических соображений, – писал Юнг в связи с проблемой взаимодействия полов, – так что единение полов представляется ему единственной разумной вещью, а жажда этого единения – наиболее разумным инстинктом. Но если мы воспринимаем природу в высшем смысле, как совокупность всех феноменов, то физическое является всего лишь одним из ее аспектов, а другим является „пневматическое“, или духовное. Первое всегда рассматривается как женское, второе – как мужское. Целью первого является единение, целью второго – разделение».[347]

Теперь мы подошли к главной формуле эротического у Лермонтова. В классическом психоанализе есть два понятия, относящихся к данной сфере. Они обозначают два разных состояния, испытываемых человеком при эротическом влечении. Это понятия «сексуальности» и «генитальности». Сексуальное связано с получением наслаждения от красочной гаммы всех эмоционально-эротических переживаний, включающих и духовно-душевную область человека. Генитальное означает одностороннюю ориентацию на удовлетворение полового влечения.[348]

Идеал Лермонтова лежал в сфере понятия «сексуальности». Он всегда хотел получить от женщины всю полноту чувственных и духовных ощущений. Поэтому его не устраивали крайности, к

которым он если и стремился в силу природного влечения или ради удовлетворения духовных устремлений, то скоро пресыщался той или другой по причине их паллиативного характера.

Глава шестая

Продолжение предыдущего. «Юнкерские» произведения Лермонтова. Причины их табуирования в лермонтоведении. Игровое начало в стихах данной группы. Карнавализация как тематический принцип. Соотнесенность женских образов непристойного карнавала и религиозных архетипов

В нашем исследовании мы старались по возможности избегать анализа художественных произведений Лермонтова, ограничиваясь ссылками на их и цитатами как необходимым материалом для формирования научной концепции. Наша задача – изучение Лермонтова как психологического типа, а не одной из сторон его личности, которая нашла отражение в его поэзии или прозе. Но в наследии Лермонтова есть группа поэтических произведений, условно названных «юнкерскими поэмами», которая на протяжении всего времени изучения творчества поэта считалась неудобной для откровенного разговора и тем более для научного анализа. Опубликованы эти произведения были относительно недавно (и то с купюрами в академических собраниях), но по-прежнему вызывают отторжение основной массы исследователей, за исключением нескольких маргиналов от науки (вроде К. К. Ротикова) или любителей эротической темы в бесцензурной русской литературе.

Однако юнкерские произведения Лермонтова представляют собой очень важное звено в духовной и творческой эволюции поэта. Без них трудно воссоздать его психологический портрет и постигнуть его художественный мир. Мы рассмотрим эти произведения в контексте проблемы эротического в жизни Лермонтова.

К юнкерским произведениям Лермонтова обычно относят три поэмы – «Гошпиталь», «Петергофский праздник», «Уланша» и примыкающие к ним по времени написания стихотворения «Ода к нужнику» и «К Тизенгаузену». Все они были написаны в 1833–1834 годах, во время пребывания Лермонтова в Школе гвардейских подпрапорщиков и юнкеров. Отсюда их условное название. В этот период Лермонтов написал еще три стихотворения, тематически связанные со школой, но они обычно не соотносились с циклом «юнкерских»:

«На серебряные шпоры…», «В рядах стояли безмолвной толпой…», «Юнкерская молитва».

До сих пор юнкерские поэмы и стихотворения не включают в основной корпус произведений Лермонтова. Так, в десятитомном полном собрании сочинений поэта (М., Воскресенье, 2000–

2001 гг.) они даны в Приложениях. Во всех предыдущих собраниях, включая самое полное и научно выверенное 1954–1955 года, Издательство АН СССР в шести томах, они вообще отсутствовали. Такая участь эти стихи постигла за их содержание, которое до сих пор считается непристойным, порнографическим. Столь резкая оценка была дана им еще в XIX веке. Она колеблется от объективистски снисходительной до резко осуждающей. Например, известный критик и беллетрист А. В. Дружинин писал: «Дошедшие до нас школьные произведения поэта, острые и легко написанные, хотя по содержанию своему неудобные к печати, оставляют в нас чувство весьма грустное. Всякая молодежь имеет свой разгул ‹…› разгул молодежи лермонтовского времени был разгулом нехорошим».[349] Это пишет европейски образованный литератор, который в своем дневнике вел учет похождений кружка его единомышленников, по прозвищу «чернокнижники», которые, мягко говоря, не отличались прочностью моральных устоев в данной сфере.

Народнический критик и публицист Н. К. Михайловский был более категоричен в своих оценках: Лермонтов «‹…› решительно превосходит всех (!) в сочинении непристойных, цинических стихов вроде „Уланши“, и, право, ничего не потеряли бы читатели и почитатели Лермонтова, если бы эти мерзости не печатались в изданиях его сочинений даже отрывками».[350] Ему вторит философ В. С. Соловьев: юнкерские стихи – это «порнографическая муза (!) Лермонтова, словно лягушка, погрузившаяся и прочно засевшая в тину».[351] Встречаются подобные оценки и в критике XX столетия.

(В историко-литературной перспективе слова Н. К. Михайловского можно опровергнуть ссылкой на литературу XX столетия, в частности на «Тихий Дон» М. А. Шолохова. В третьей части первой книги романа есть сцена, в известной мере напоминающая финал «Уланши». У Шолохова, правда, эта сцена дана в драматическом аспекте, тогда как у Лермонтова – в юмористическом. Но в данном случае для нас важен сам факт сексуально-эротического описания. У Шолохова и у Лермонтова в этих сценах – почти текстуальные совпадения. «Она лежала долго, потом встала на четвереньки. У нее дрожали, подламываясь, руки. Григорий ясно видел это. Качаясь, поднялась на ноги и, *растрепанная, чужая и незнакомая,* обвела окошки долгим-долгим взглядом» (курсив мой. – О. Е.)[352]. У Лермонтова:

Идут и видят: из амбара
Выходит женщина: бледна,
Гадка, скверна, как божья кара,

Истощена и…,
Глаза померкнувшие впали,
В багровых пятнах лик и грудь ‹…›
…
Ужель Танюша? Таня, ты ли?[353]

Никому не приходит в голову обвинить Шолохова в грубом натурализме и еще менее в непристойности. Тем более что у Шолохова сама сексуальная сцена подробно описана, а у Лермонтова – нет.)

Ситуация, сложившаяся вокруг юнкерских произведений Лермонтова, определенно является ненормальной. Робкое признание их относительной ценности путем введения в корпус его сочинений не поправляет дела, оставляя без ответа главнее вопросы: что представляют собой *по сути* эти произведения, как их следует рассматривать в контексте творчества Лермонтова и эволюции данного жанра в литературе его времени, справедлива ли их оценка, закрепившаяся в классической критике и лермонтоведении в целом.

Ответы на данные вопросы, на наш взгляд, следует все-таки предварить анализом недоразумений, которые привели к табуированию «юнкерских поэм». Прежде всего необходимо объяснить, почему в эту компактную группу попали только пять произведений. Если их обособленность связывается с наличием в них непристойностей (ненормативная лексика, натуралистические подробности при описании половых сцен), то у Лермонтова имеется ряд произведений, где встречается и то, и другое: «Девятый час; уж темно; близ заставы…», «Он был в краю святом…», «Расписку просишь ты, гусар…», «Песня». Все они аккуратно перепечатывались в каждом новом собрании сочинений поэта. Что касается поэм «Монго» и «Сашка», то там непристойностей не меньше.

Вопрос может быть поставлен так, что в «юнкерских поэмах» непристойности переходят границы допустимого или терпимого в литературе. На это можно возразить лишь то, что похотливому воображению вообще нет границ, а переход количества в качество в данном случае вряд ли может оскорбить целомудренное чувство больше, чем оно покоробится от непристойностей «второй степени». В противном случае мы будем иметь дело просто с ханжеской моралью.

Но это все, как говорится, от лукавого. «Юнкерские произведения» и другие стихи Лермонтова данного круга находятся совершенно в иной художественно-исторической

плоскости, чем та, в которой их принято было рассматривать. Девятнадцатый век в этом отношении еще заслуживает снисхождение за его простительное незнание. Но повторять расхожую фразу о порнографическом характере «юнкерских произведений» Лермонтова сегодня равноценно риску прослыть невеждой и тупицей.

Среди критиков «юнкерских произведений», впрочем, выделялись голоса, признававшие за ними определенные художественные достоинства. Первый биограф поэта А. П. Шан-Гирей еще в 1860 году включил отрывок из «Уланши» в свои воспоминания о Лермонтове как образчик его ранней поэзии. Лично знавший Лермонтова В. П. Бурнашев находил в «Уланше» «бездну чувства, гармонии, музыкальности, певучести, картинности и чего-то такого, что так и хватает за сердце».[354]

В этом отношении двадцатый век оказался не на высоте своего знания. Он уступил веку минувшему в эстетическом чувстве и понимании творческой природы этих произведений Лермонтова. «‹…› Лермонтов усиливался писать и „фривольные“ пьесы эротического содержания, в духе шалостей В. Л. Пушкина и самого Пушкина, – писал историк П. М. Бицилли, – и у него ничего не выходило, кроме циничного набора непристойных слов ‹…› ‹он проявил› неспособность ассимилировать себе „забавы“, которые тешили „предков“».[355] Поразительные по своей близорукости мысли в устах маститого историка культуры.

Дело в том, что Лермонтов в произведениях юнкерского круга вышел далеко не только за творческие пределы жанра «фривольной поэзии» Василия Львовича Пушкина, но и его племянника с его «Гавриилиадой». Произведения Лермонтова имеют совершенно иной смысл и связаны с принципиально иной литературной и культурной традицией.

Что касается «циничного набора непристойных слов», то у разных психологических типов они могут приобретать совершенно различное звучание, в том числе в рамках художественного сознания. Психолог В. Ф. Чиж исследовал данную проблему на примере психологической типологии Гоголя. «Гоголь, – писал ученый, – рассказывал „непечатные“ анекдоты с таким мастерством, с таким удовольствием, что, несомненно, его воображение было направлено в известную сторону: это не были шутки грубого чувственного человека, лишенного художественного чутья, – нет, это были именно художественные произведения ‹…›»[356]

В настоящей главе мы будем рассматривать весь круг произведений Лермонтова, объединенных одной темой, – круг, в который входят не только собственно произведения юнкерского

периода. Все они имеют отношение к теме *игры в жизни и творчестве* Лермонтова и ее таких разновидностей, как маскарад и карнавал. Только с позиции «карнавального отелесения мира» (М. М. Бахтин) можно понять смысл и своеобразие этой группы произведений поэта.

Игра и ее разновидности (маскарад, карты, шахматы, детские игры) занимали исключительно важное место в жизни и творчестве Лермонтова и оказали решающее воздействие на жизненную драму поэта. Подробнее об игре речь пойдет в следующей главе. Здесь мы рассмотрим игру в одной из ее функциональных разновидностей у Лермонтова. Группа произведений юнкерского круга (так мы будем называть эти тематически близкие стихотворения и поэмы) принадлежит к реликтовым формам карнавальных жанров средневековой литературы и фольклора. Согласно М. М. Бахтину, в процессе разложения карнавала образовались две эпигонские линии – маскарадная и балаганная, а также ряд их разновидностей, связанных с площадными и рекреационными праздниками.[357]

В произведениях юнкерского круга (включая стихотворение 1830 года «Булевар») Лермонтов изображает, по выражению Бахтина, «карнавальное выведение человека из нормальной, обычной колеи жизни, из „своей среды“, потерю им своего иерархического места».[358] Герои этих произведений участвуют в празднике («Петергофский праздник»), праздно гуляют по городскому бульвару («Булевар»), предаются рекреационному веселью («Уланша», «Ода к нужнику»), попадают в историю, близкую к театральному представлению, с узнаванием, избиением и переодеванием («Гошпиталь»). При этом их поступки сопровождаются площадной бранью, нарушением социальной иерархии, фамильярностью и экстерриториальностью (за городом, на антресолях госпитального здания, в туалете, в городском парке), то есть в местах, далеких от их официально-служебного, учебного и семейного пребывания. На данное время герои освобождаются от всех норм, правил, распорядка официального мира и предаются безудержному и кощунственному веселью, которое отрицает (на данный период времени) все общепринятые этические и социально-иерархические порядки: совокупление барина с самой последней женщиной, слияние верха и низа, лица и зада, действие по принципу «все позволено» в пьяную (карнавальную) ночь. При этом происходят неожиданные встречи (мужика с барином на антресолях у старухи, пьяного гусара с непотребной женщиной), имеет место циничный нигилизм (отрицание всякой идеальности), нарушение запретов (курение в туалете школы),

кощунства (смешение мадонны и проститутки). Короче говоря, налицо все признаки карнавализации в их сниженной бытовой форме, свойственной литературе нового времени.

Бахтин так определил карнавал как явление народной культуры: «Карнавал – это особая форма *самой жизни*, которой живут все в установленные карнавальные сроки ‹…› Жизнь людей ‹в это время› протекала в двух аспектах ‹…› в двух мирах и планах ‹…› Официальная жизнь ощущалась ‹…› на фоне карнавальной жизни как явь на фоне снов, дополнялась ею ‹…› Легализованные кощунства»[359]; «Эти обломки древней экстерриториальной площади со смеющимся народом в измененном, искаженном, извращенном виде переносятся в ‹современные› гостиные, мансарды поэтов и художников ‹…› на современную ночную улицу ‹…› в дортуары закрытых учебных заведений ‹…›»[360]

Цель подобных кощунств, брани, непристойностей – «развеять атмосферу мрачной и лживой серьезности, окружающей мир и все его явления, сделать так, чтобы мир выглядел по-иному – материальнее, ближе к человеку и его телу ‹…› чтобы и слово о нем звучало бы по-иному – фамильярно-весело и бесстрашно»; но «на фоне литературы нового времени ‹это› выглядит и странным и грубым»[361]. ««…› Те же самые образы ‹…› воспринимаемые в системе иного мировоззрения, где положительный и отрицательный полюсы становления ‹…› разорваны и противопоставлены друг другу ‹…› становятся действительно грубым цинизмом, утрачивают ‹…› свою амбивалентность ‹…› Они фиксируют только отрицательный момент, причем приобретают ‹…› узко бытовой, однозначный смысл ‹…›»[362]

Столкнувшись с миром городской жизни, а потом и с тесным мирком закрытого учебного заведения с его жесткой регламентацией жизни, Лермонтов почувствовал узы, стесняющие его свободу, с одной стороны, и атмосферу ханжества, условностей общества спектакля – с другой. У него зародилось неискоренимое желание осмеять в сатире и даже избичевать все маскарадные фигуры городской площади. В автографе стихотворения «Булевар» поэт сделал характерную приписку: «В следующей сатире разругать всех ‹…› Под конец сказать, что ‹…› если б это перо в палку обратилось, а какое-нибудь божество новых времен приударило в них, оно – лучше».

Но и та сатира, которая содержалась в стихотворении «Булевар», бичевала этот «мир наоборот» не слабее менипповой сатиры. Лермонтов изобразил настоящую карнавальную площадь с ее героями-масками, скрывающими свою подлинную социальную сущность: «красотку в сорок лет», молодящегося похотливого «старика с рыжим париком», развратную княжну,

имеющую на него свои виды, дряхлого аристократа с душой, ушедшей в ноги, и других персонажей «булеварного маскерада». Лермонтов, однако, показал здесь именно шествие масок. Он был еще далек от «балаганной» стихии площади, которая вырвется наружу в годы его учения в Школе. Надо было получить урок жизни в казарме, чтобы почувствовать разницу между невинной игрой «актеров» патриархальной Москвы и мертвыми куклами официального Петербурга. Лермонтовская муза, затянутая в мундир строгого каченного устава, как будто забыла язык любви, честолюбивых мечтаний, горьких сомнений и заговорила на диалекте гусарского застолья, ночных бдений в укромных окраинах города, площадной фамильярности народного гулянья. Начало было положено «юнкерской молитвой», в которой ее лирический герой пока скромно просит ослабить стеснительные оковы «фрунта и рядов»: тесной куртки, маршировки, пунктуальности.

Подлинно карнавальные похождения начинаются с ритуала переименования. Официальные имена и звания заменяются характерными прозвищами: Маёшка, Монго, Лафа, Клерон, Феля. «Вся, всё и все втягивались в сферу *фамильярного общения*. Разрушение иерархической дистанции в отношении мира и его явлений». «Каждому слову официальной сферы соответствует слово-прозвище вульгарной фамильярной сферы».[363] Князь Барятинский в «Гошпитале» – «курвин сын», и наоборот, гусар Разин из «Уланши» – князь Нос.

Другой особенностью карнавально-балаганного мира является его экстерриториальность. Действие трех произведений юнкерского круга («Гошпиталь», «Петергофский праздник», «Монго») разворачивается в Петергофе, «Уланши» – «за Ижоркой», на квартирах. Конечно, гвардейские офицеры служебно прикреплены к определенному месту, но у Лермонтова Петергоф и его окрестности выступают как территория праздничной свободы, разгульного веселья, таящего соблазны для молодых людей, как место всего неофициального. Здесь «кто в сбруе весь, кто без штанов».[364];

> Там есть трактир… и он от века
> Зовется «Красным кабачком».[365]

> Надвинув шапку на затылок,
> Идет, и все брынчит на нем.[366]

Даже «*Петергофский гошпиталь*» у Лермонтова выделен

курсивом, что подразумевает его особое положение в круговороте жизни служащих офицеров. Место происходящих событий – территория абсолютной свободы, расхристанности, фамильярного общения и игнорирования социально-иерархической субординации.

Наиболее типичным произведением в этом отношении является, безусловно, «Петергофский праздник». В нем представлены все основные признаки карнавально-балаганной стихии: смешение сословий, выход из-под власти официальных норм, праздничная вольность. Случайная встреча героя с проституткой тоже входит в закономерности карнавального круга. «Особо нужно подчеркнуть *тему проститутки*, – поясняет Бахтин данный элемент фольклорных народно-праздничных форм, – неофициальный мир проституток в первомайскую ночь получает право и даже власть ‹…›»[367] Мир в это время построен по принципу колеса: в нем постоянно меняются и переходят друг в друга верх и низ, социально высокое и низкое, хвала и брань. Площадная брань дается здесь в специфическом аспекте человеческого тела. Если в официальной культуре хвала и брань резко разделены, то в карнавально-балаганном мире у Лермонтова они обретают двутонный образ. В словесной перепалке герои «Петергофского праздника», юнкер и его случайная знакомая Маланья перебраниваются такими разностильными фразами: «постой, моя душа!» – «Молчать»; «Как этак обращаться с дамой» – «Ах, сукин сын, подлец, дурак».

Смешение стилей свойственно и поэме «Гошпиталь». Здесь данная тенденция проявляется в характеристике персонажей. Например, хозяйка квартиры на антресолях госпиталя в зависимости от сюжетного хода именуется то «слепой барыней», то «безумной барыней». Также в зависимости от контекста дается ее социальный портрет:

> Старушка дряхлая, слепая,
> Жила с усатым ямщиком[368];

> В широких креслах, в кофте белой,
> В очках, недвижна, как гранит,
> Слепая барыня сидит.[369]

[«…› Характерно сочетание непристойности с образом старухи ‹…› Это сочетание эротики и старости связано с двутелостью».][370]

Подобная смена оценок в поэмах зависит от типично

балаганной ситуации узнавания, «ночи ошибок», неожиданных встреч, чреватых конфликтами, стычек и потасовок. В карнавальную ночь все ведут себя эксцентрично, и обилие тумаков оказывается закономерной расплатой за атмосферу вольности и равенства. «Оставаясь в пределах иерархически-стабилизированного официального мира, – подчеркивал Бахтин, – человек не мог раскрыть своих новых сторон, не мог обновиться, в отношении его существуют неизменные дистанции сторон ‹…› ценностная, иерархическая перспектива мира остается неизменной. Необходимо выйти за пределы этой системы ‹…› праздничные фамильяризирующие формы и дают ‹…› это право взглянуть на мир вне этой признанной правды, вне священного; праздники освящают профанацию ‹…›»[371]

Важную роль в карнавально-балаганном мире играет профанация священного. Упразднение социальной иерархии и взаимопереход верха и низа касаются и религиозных символов в стихии карнавальной жизни. Два антагонистических образа – проститутки и Мадонны – взаимозаменяются и взаимодополняются. У Лермонтова в разных поэмах эти ситуации обыгрываются в плане освящения падшей женщины, ее возвышения до облика Мадонны, но без стигматов святости:

Она была похожа на портрет
Мадонны и мадонны Рафаэля ‹…›;
Лишь святости черты не выражали
(«Девятый час; уж темно…»).

Героиня «Гошпиталя» Мариса

Бледна и трепетна, как Ева,
Когда архангел Михаил
Ее из рая проводил[372];

Героиня «Сашки» Мавруша сравнивается с мадоннами на полотнах Гвидо Рени.[373] В этом пункте пересекаются культурно-исторические и психологические факты. «‹…› Первоначальное восприятие Мадонны оказывается приближенным к восприятию женщин свободного поведения: самоотдача без выбора, непреднамеренно и без обдумывания, в конце концов, означает самоотдачу исключительно из эротических побуждений. Женщины свободного поведения и женщины типа Мадонны, схожие не более чем намалеванная неумелым художником рожица и божественный праобраз, соприкасаются в крайнем. Это

то, благодаря чему женщина вообще является женщиной: ее чрево как носитель плода и как снимаемое помещение для полового акта становится нарицательным понятием, символом той пассивности, которая делает ее в равной степени способной свести сексуальное до самого низменного и возвысить его до небесных пределов».[374]

Диада «мадонна – проститутка» заключает в себе большой смысл и с точки зрения индивидуального сознания самого Лермонтова. Как в его душевном мире совмещались эти два образа, а в поэзии несколько «Мадонн» – с героинями «фривольных» стихов и поэм? Это проблема номер один для всякого исследователя его творчества. Объяснить ее эволюцией Лермонтова от «скверной» юнкерской казармы к обретению религиозности в более поздний период жизни было бы верхом наивности. В этом проявилась психологическая закономерность: «Откровенно биологическое или грубое отношение к женщине порождает чрезмерно пренебрежительную оценку женского аспекта в бессознательном мужчины, в котором он с удовольствием принимает форму Софии и Девы».[375]

Эти два образа и являлись бессознательному поэта в форме сближения и противостояния в пору создания «юнкерских» стихов.

Еще одним важным доводом в пользу развиваемой гипотезы о сущности произведений юнкерского круга служит их тематическая близость к «Невскому проспекту» Н. В. Гоголя. Между ними имеется множество параллелей в системе образов, сюжетных ходах и отдельных сценах. Эта близость свидетельствует об общих тенденциях в развитии жанров и связи с реликтовыми формами карнавальной смеховой культуры. Как в «Петергофском празднике», так и в «Невском проспекте» описываются шествия праздной толпы, совпадающие тональностью и деталями. И у Гоголя, и у Лермонтова это не люди, а знаки и символы людей: бакенбарды, усы, шляпки, платья, платки у Гоголя, султаны, корсеты, гербы ливрей, ментики, сабли, алебарды у Лермонтова. Настроение площади у Лермонтова и Гоголя подается семантически близкими выражениями:

Кипит веселый Петергоф,
Толпа по улице пестреет[376];

«Всемогущий Невский проспект! Единственное развлечение бедного на гулянье Петербурга!»[377]

Площадная речь звучит из уст гуляющих по Невскому и героя

Петергофского веселья: «В это время обыкновенно неприлично ходить дама, потому что русский народ любит изъясняться такими резкими выражениями, каких они, верно, не услышат и в театре».[378] В обоих произведениях описывается встреча героя с проституткой. Причем эти сцены также совпадают в деталях, особенно в момент преследованию девушек: в «Невском проспекте» «улетавшую красавицу» догонял художник Пискарев, который «летел так скоро, что сталкивал беспрестанно с тротуара солидных господ ‹…›»[379] У Лермонтова героиня

> Вдруг вырвалась, и ну бежать!
> Он вслед за ней, но труд напрасный!
> И по дорожкам, по мостам,
> Легка, как мотылек воздушный,
> Она кружится здесь и там,
> То удаляясь равнодушно,
> Грозит насмешливым перстом,
> То дразнит дерзким языком.[380]

Как и у Лермонтова, в «Невском проспекте» Гоголь сравнивает проститутку с Мадонной: «Видел, чудная, совершенно Перуджинова Бианка».[381] Мотивы заманивания «клиента» и у Лермонтова и у Гоголя абсолютно совпадают: «В плаще и в шляпке голубой, // Маня улыбкой сладострастной»[382] и: «незнакомка ‹…› оглянулась, положила на губу палец и дала знак следовать за собой».[383]

Совпадают у обоих авторов и знаки реакции героев на заманчивые жесты «незнакомок»: «Кричит: „постой, моя душа!“ – у Лермонтова; у Гоголя: „Ты, голубушка моя!“ – говорит с самоуверенностью Пирогов, продолжая свое преследование ‹…›»[384] Имеется немало общего в похождениях поручика Пирогова и лермонтовского юнкера и в заключительной стадии приключений. Оба не терпят отказа от предмета своего вожделения и действуют в грубых тонах: «Он не мог понять, чтобы можно было ему противиться ‹…›»[385]; «Как этак обращаться с дамой! // Пустите! что вы? Ой! – Молчать ‹…›»[386]

Если рассматривать юнкерские произведения как некий единый идейный и стилистический комплекс, то мотивы сходства с повестью Гоголя можно обнаружить и в другом произведении лермонтовского «цикла». Это касается мотива избиения, весьма характерного для праздников карнавально-балаганного типа. В поэме «Гошпиталь», пройдя через всю процедуру оптического обмана, узнавания, прятанья в соседней комнате, герой оказывается под ударами дюжего защитника чести своей дамы –

«усатого ямщика», который, не разобрав звания и чина нарушителя, тузит его беспощадно увесистой дубиной:

Меж тем мужик схватил дубину
И лезет к князю… тот назад…
Увы, на княжескую спину
Удары сыплются, как град!..[387]

Герой Гоголя также подвергается экзекуции со стороны Шиллера и Гофмана: «И немцы схватили за руки и ноги Пирогова. Напрасно силился он отбиваться ‹…›»[388] Оба пострадавших одинаково реагируют на увечья, намереваясь наказать виновных. Но одинаково прощают обидчикам:

И поутру смеялись, пили
Внизу, как прежде… а потом?…
Потом?! Что спрашивать?… забыли ‹…›
Князь мужика простил давно ‹…›[389];

«Но все как-то странно кончилось: по дороге он зашел в кондитерскую, съел два слоеных пирожка ‹…› и вышел уже не в столь гневном положении».[390] К сказанному следует добавить, что «Невский проспект» был закончен Гоголем в 1834 году, к которому относятся и «юнкерские поэмы» Лермонтова.

Подобные совпадения не бывают случайными. Они выражали обоюдный интерес писателей-современников к фольклорным жанрам. Разница заключалась в творческих мотивах и некоторых идейных тенденциях, осложненных у Лермонтова особенностями душевной жизни в тот период. Кроме того, его произведения не предназначались для печати и были ближе к низовому фольклору.

Еще одно произведение юнкерского круга развивает побочный мотив карнавально-балаганных жанров. Это копрологический мотив в «Оде к нужнику». Казалось бы, тема еще более низкая, чем «порнография», и отдает она определенной патологией. Однако у Лермонтова и здесь не все так просто, если не подходить к теме с обывательскими мерками. Данный мотив занимает свое место в карнавальных жанрах наряду с другими «непристойными» мотивами. Образ кала в фольклоре амбивалентен. «Кал – это веселая материя», – пишет исследователь народной смеховой культуры Бахтин.[391] Эта материя, по мнению ученого, «одновременно снижающая и улегчающая, превращающая страх в смех ‹…› Кал и моча

отелесивают материю, мир, космические стихии ‹…› превращают космический ужас в веселое карнавальное страшилище».[392] Неслучайно Лермонтов апеллирует в «Оде» к фольклору:

> Прими мой фимиам летучий и свободный,
> Незрелый, слабый плод поэзии народной![393]

Герои лермонтовской «Оды» в нужнике чувствуют себя свободнее, раскованнее по сравнению со стеснительными рамками школьного официоза. Здесь Лермонтов-поэт также не одинок. Он развивает мотив рекреационного бурсацкого смеха, который был родствен народно-праздничному смеху. Это образ гротескного реализма, в котором центр телесной топографии перенесен вниз и этим напоминает раблезианский образ материально-телесного низа. Герои «Оды» стремятся в нужник не по нужде (позволим себе такую тавтологию), а с тем, чтобы развернуть там то, что не позволено в официальной обстановке: курение – запретное удовольствие многих юнкеров («Хватают чубуки – бегут, кричат: пора!»). Туалетная комната бывает и местом временного спасения от строгих учителей вроде Ласковского.

Подобные примеры можно умножить уже текстами других писателей. Так, Илья Эренбург вспоминал о данном месте в своих мемуарах: «Я с нежностью вспоминаю гимназические уборные (в начале XX века!. – О. Е.): это были наши клубы. В уборную первых четырех классов неожиданно заглядывал надзиратель и выгонял оттуда лентяев, но, перейдя в пятый класс, я увидел уборную, обладавшую конституционными гарантиями, там можно было даже курить. Стены были покрыты непристойными рисунками и стишками: „Подите прочь, теперь не ночь…“ В уборной для малышей обменивались перышками или марками ‹…› В уборной для старших классов говорили о рассказе Леонида Андреева „В тумане“, о разоблачениях Амфитеатрова, о декадентах, о шансонетках в театре „Омона“ и о многом другом».[394]

Таким образом, все эти детали воссоздают ту часть житейской атмосферы юнкерской школы (и других учебных заведений), которые никогда бы не попали в печатные мемуары, хотя суть, конечно, не в этом. Она – в общем духе школярского веселья и раскрепощенности.

Подведем общий итог. В лермонтоведении до сих пор господствует гипотеза, согласно которой годы пребывания поэта в юнкерской школе были творчески бесплодными, потому что он с трудом переживал кошмар ее обстановки. Так, С. Н. Дурылин писал в этой связи: «Два года в школе подпрапорщиков (1833–

1834) – мертвый перерыв в писательской работе: около десятка стихотворений (на 9/10 непристойных или шуточных), 4 поэмы (из низ 3 непристойных) ‹…›»[395] Подкрепляется гипотеза якобы личными признаниями поэта о двух ужасных годах. Следовательно, творческая энергия Лермонтова нашла уродливое выражение в ряде непристойных по содержанию поделок, отражающих духовно-нравственную атмосферу заведения.

Если бы все было так, то как в свете гипотезы объяснить отчужденность Лермонтова от студенческой среды в университете и его быстрое и нормальное вхождение в юнкерское сообщество. Оказалось, что юнкерская среда была ему ближе и роднее – по сословной принадлежности, интересам, связям в обществе, наконец, по душевному равновесию. Как здесь не вспомнить мысль Н. К. Михайловского, что «в юнкерской школе оказалось больше простора для осуществления тогдашней ‹…› программы Лермонтова».[396] В Школе произошла перестройка сознания поэта, психическая адаптация к среде, с которой он уже не порывал до своей гибели и которая стала в конце концов для него *его* средой.

В творческом плане данный период в жизни Лермонтова никак нельзя назвать бесплодным. Поэт освоил оригинальный, хотя и периферийный жанр, предпосылки к которому складывались в его творчестве ранее («Булевар», «Песня», «Девятый час; уж темно…»). И в дальнейшем этот жанр оставался у него продуктивным («Монго»). А если брать творчество Лермонтова в широком охвате, то есть включать в него и его графику, то означенная тема встречается в его карикатурах и шаржах. Многие из них не сохранились, но о них свидетельствуют воспоминания современников. Так, К. Любомирский со слов очевидцев писал: «Лермонтов ‹…› нарисовал его ‹Мартынова› в сидячем положении, державшегося обеими руками за ручку кинжала и объяснявшегося в любви, придав корпусу то положение или выражение, которое получает он при испражнении. И эту карикатуру показал ему первому».[397]

В психологическом отношении опыт юнкерских произведений скорректировал одностороннюю установку сознания Лермонтова на идеальный образ женщины. Еще недавно он размышлял об истоках любви:

> ‹…› для иных она
> Желанье, порожденное в крови,
> Расстройство мозга или виденье сна.[398]

И сам он полагал, что не может удовлетвориться идеалом,

так как «Другая женщина должна // Надежды юноши манить». В столкновении двух крайностей, в сопряжении двух полюсов эротического чувства сознание Лермонтова вырабатывало ту монистическую установку, которая была обозначена в предыдущей главе.

Юнкерские стихи Лермонтова воспринимались многими современниками как произведения искусства, а отнюдь не порнография или клубничное чтиво для тайных любителей непристойностей. Как выразился поэт в отношении стихов своего товарища по полку А. Л. Потапова:

> Хоть отвратительный предмет,
> Стихи звучат ключом целебным,
> И люди шепчут: он поэт!

Необходимо снять с юнкерских произведений Лермонтова табу и продолжить их изучение в свете предложенной гипотезы.

Глава седьмая

Игра: ее роль в жизни, психологии и судьбе Лермонтова. Характер детских игр. Отношение к взрослым играм. Светские игры: домашние спектакли, дружеские пирушки, маскарады. Переодевание. Стремление в «свет» как игровой момент жизни

Игра в жизни Лермонтова – судьбоносное явление. Она пронизывает его мышление, сферу деятельности, творчество. С игрой связаны все этапы его жизни, включая роковую дуэль. Лермонтов любил носить маски, переодеваться, участвовать в маскарадах. За несколько дней до гибели он режиссировал грандиозный маскарад, в котором должен бы участвовать весь цвет Пятигорска.

Социальные маски Лермонтова нередко ставили в тупик исследователей его творчества своей многоликостью. В игре нашли выход как индивидуальные душевные свойства поэта, так и общая для романтизма тенденция к реабилитации игры как формы творчества и социального поведения. «Судьба образов игры, – писал М. М. Бахтин, – отчасти похожа на судьбу ругательств и непристойностей. Уйдя в частный быт, они утратили свои универсалистские связи и выродились, они перестали быть тем, чем они были ‹…› Романтики пытались реставрировать образы игры в литературе (как и образы карнавала), но они воспринимали их субъективно и в плане индивидуально-личной судьбы; поэтому и тональность этих образов у романтиков совершенно иная: они звучали обычно в миноре. Это наше утверждение распространяется ‹…› и на образы игры у Лермонтова ‹…›»[399]

Будучи универсальной характеристикой личности Лермонтова игра в методических целях может быть рассмотрена в двух аспектах: в его частной жизни как конкретного индивида и в его творчестве как отражение умонастроений эпохи и его личных художественных устремлений. Формы и образы игры у Лермонтова по своему богатству не имеют аналогов в русской литературе. Данную черту поведения поэта отметил еще В. О. Ключевский: ««…› Лермонтов ‹…› в ранней юности рядился в чужие костюмы, применял к себе героические позы ‹…› подбирал гримасы, чтобы угадать, какая ему к лицу ‹…› От этих театральный ужимок осталось на поэтической физиономии Лермонтова несколько складок ‹…›»[400]

Лермонтов очень часто менял социальные роли и социальные маски даже в рамках весьма устойчивых общественных структур (например, такой, как армия). Его страсть к перемене костюмов

была притчей во языцех его круга. Более того, она стала причиной крупных неприятностей поэта по службе. Но само общество той эпохи представляло собой гигантский маскарад, в который была вовлечена вся его масса то на правах зрителей, то участников. «Игра – это тотальный феномен. Она затрагивает весь комплекс человеческих дел и устремлений».[401]

Лермонтов любил и умел изображать игру, поскольку сам был заядлым и удачливым игроком. Он бичует маскарад жизни в своих произведениях и любуется им, создает зловещие образы игроков и строит игровые сюжеты с клоунадой, переодеванием, прятаньем и тумаками в духе commedia dell'arte. Лермонтов злословит, дерется на дуэли, рисует карикатуры, сочиняет комические экспромты в альбомы – и имитирует маскарадный костюм во время опасных военных вылазок с риском для жизни. Играет с безумно влюбленной в него барышней, посылая ей письмо от лица вымышленного доброжелателя – и в гостиной обсуждает его вместе с ней вполне серьезным тоном. «Все, что есть поэзия, выражается в игре, – писал крупнейший теоретик игры Й. Хейзинга, – в праздничной игре ухаживания, в воинственной игре поединка, с похвальбой, бранью и насмешкой, в игре остроумия и находчивости».[402]

Но игра у Лермонтова далеко не всегда строится по *его* правилам. Напротив, он всю жизнь был вынужден подстраиваться под игру, навязываемую ему высокими покровителями Мельпомены. То общество, в которое он всю жизнь стремился, играло «не по правилам». Оно обязывало вовлеченных в игру неофитов действовать даже вопреки законам природы. Придворный маскарад «придавал особую жизнь и особый колорит. Чтобы не затанцевать в пост, государь уже во время бала велел тайно переставить все стенные и столовые часы часом назад ‹…›»[403]

Лермонтов пытался идти наперекор правилам такой нечестной игры, но порой не догадывался, что партнер играет краплеными картами. ««…› Игра единосущна культуре, чьи сложнейшие и значительнейшие проявления тесно переплетены с игровыми структурами, – отмечал французский историк игры Р. Кайуа, – то есть правилами социальной игры, нормами такой игры, которая уже не есть игра».[404] Вовлеченный в юности в водоворот такой игры, Лермонтов в один критический момент, как пушкинский Германн, «обдернулся», положил карту не туда – и это стоило ему жизни.

В ранние годы Лермонтов, как и все дети, с самозабвением предавался игре. Обладая неограниченной свободой в доме бабушки и нередко поощряемый ею, он был и участником, и

свидетелем, и художником игры в зависимости от состава игроков, игровой ситуации и творческого вдохновения. Современники оставили многочисленные воспоминания о детских играх Лермонтова, что свидетельствует о том важном месте, которое игра занимала в его духовном развитии. Все детские игры Лермонтова можно разделить на две группы по их содержанию, направленности и той роли, которую та или иная игра сыграла в формировании определенного свойства его характера. Из обеих групп впоследствии развились две линии социального поведения поэта.

Мирные игры привлекали к себе большой круг молодежи. Среди них главное место занимали домашние спектакли, распространенные в дворянско-усадебном быту того времени. Лермонтов был и участником, и организатором представлений. «Когда собирались соседки, – вспоминал А. П. Шан-Гирей, – устраивались танцы и раза два был домашний спектакль ‹…›»[405] Художник М. Е. Меликов отмечал и творческую инициативу Лермонтова в подобных развлечениях: «‹…› Маленький Лермонтов составил театр из марионеток, в котором принимал участие и я с Мещериновым; пиесы для этих представлений сочинял сам Лермонтов».[406] Такой театр был не натуральным, а кукольным. «Мы сами делаем театр, – сообщал юный Лермонтов любимой тетке М. А. Шан-Гирей в письме осенью 1827 годы, – который довольно хорошо выходит, и будут восковые фигуры играть (сделайте милость, пришлите мне воски)».[407] Эти игры заложили психологические основы лермонтовских острот и карикатур, его склонности к смене социальных масок, лицедейству и эпатажу. Всеми этими формами театральности Лермонтов впоследствии владел виртуозно.

На первом месте в детстве Лермонтова все-таки стояли *воинственные* игры. В них личность Лермонтова-ребенка как бы раздваивалась. Сызмала он любил наблюдать за потешными кулачными боями, которые устраивали деревенские ребята и парни («стена на стену ‹…› сходились на кулачки»[408]). Выйдя же из нежного возраста, Лермонтов и сам был не прочь организовать захватывающее зрелище, «любил устраивать кулачные бои между мальчишек села Тарханы».[409] И лишь «дворянское звание и правила приличия» удерживали его от прямого участия в такой баталии.

К этому времени относится и увлечение Лермонтова военными играми. Кроме лепки «солдатиков» он увлекался строительством «военных укреплений» и конструированием диспозиций боя. «‹…› В саду у них было устроено что-то вроде батареи, на которую они ‹Лермонтов и его маленькие друзья›

бросались с жаром, воображая, что нападают на неприятеля».[410] В данной разновидности игры формировалась психическая установка Лермонтова на лидерство – некий прообраз руководящей личностной идеи. «То, как ребенок подходит к игре, его выбор игры и степень важности, которую он ей придает, свидетельствуют о его социальной установке, его отношении к окружающему миру и себе подобным, – разъясняет значимость детских игр А. Адлер. – По его игре можно ясно увидеть, относится ли он к ним враждебно или нет ‹…› Игра имеет величайшее значение для каждого ребенка ‹…› Это больше, чем подготовка к жизни. Игры прежде всего являются совместными упражнениями, дающими ребенку возможность развивать свое социальное чувство».[411]

Проявлением «воинственного духа» маленького Лермонтова была и его кратковременная страсть к разрушению, которую некоторые критики и психологи расценивали как симптом нервного заболевания. Этот миф поддерживался до недавнего времени, оставаясь, правда, научно недоказанным. На самом деле в этом не было и намека на какую-нибудь патологию. Склонность к шумным и деструктивным играм служит «зудящей потребностью в движениях, красках и звуках ‹…› Эта элементарная потребность, – пишет Р. Кайуа, – в беспокойстве и гвалте проявляется в стремлении ‹…› схватить ‹…› а затем бросить всякий доступный предмет. Часто она становится страстью ломать и разрушать ‹…› Дальше возникает желание мистифицировать или дразнить людей, высовывать язык, строя гримасу ‹…› Ребенок старается утвердить себя. Ощутить себя *причиной*, заставить обратить на себя внимание».[412] В этих общепсихологических и культурных закономерностях можно увидеть истоки многих характерных черт взрослого поведения Лермонтова, вплоть до его участия в поединках.

На рубеже ранней юности лермонтовский игровой азарт уступает место глубоким раздумьям о будущем. Но детские увлечения не просто заменяются новыми устремлениями и развлечениями – они вытесняются в бессознательное (за исключением разве что шахмат, к которым поэт проявлял интерес всю жизнь), чтобы, преобразовавшись, найти впоследствии выход в иных социально значимых действиях.

> *До времени* (курсив мой. – О. Е.) отвыкнув от игры,
> Он жадному сомненью сердце предал
> И, презрев детства милые дары,
> Он начал думать, строить мир воздушный
> И в нем терялся мыслию послушной.[413]

«Юноша, прекращая игры, по видимости отказывается от удовольствия, которое он получал от игры, – раскрывает З. Фрейд психологию игрового поведения. – Но кто знаком с психической жизнью человека, тот знает, что едва ли что-нибудь другое дается ему столь трудно, как отречение от однажды изведанного удовольствия. Собственно, мы и не способны от чего-либо отказаться, а лишь заменяем одно другим, то, что кажется отречением, в самом деле есть образование замены или суррогат. Юноша, когда он прекращает играть, отказывается всего лишь от опоры на реальные объекты; теперь он *фантазирует*, вместо того чтобы *играть*».[414]

Замена не заставила себя долго ждать. Попав в «большой свет», Лермонтов во всеоружии игровых навыков вступил в agôn – социальную игру-состязание, институциональная форма которой в сословном обществе 1830-х годов выражалась в хитрости и воле к власти. «Agôn, стремление к победе и усилия для ее достижения, предполагает, что состязающийся рассчитывает на свои собственные ресурсы. Он хочет восторжествовать, доказать свое превосходство».[415]

Взрослые игры Лермонтова, как и детские, можно классифицировать по нескольким разрядам или группам: это игры в кругу друзей, светские игры и маскарад как универсальное игровой действо в духе средневекового карнавала, только ограниченное социальным составом и локализованное в узком пространстве дворянского собрания. С первых шагов в «большом свете» Лермонтов усвоил «правила» игры, составляющие его сущность:

> И на театре, как на сцене света,
> Мы не выходим из балета:
> Захочется ль кому
> К честям и званиям пробить себе дорогу,
> Работы нет его уму —
> Умей он поднимать лишь ногу.[416]

Психология социальной игры была понятна Лермонтову, потому что у него к тому времени уже созрел план действий по завоеванию признания. В бескомпромиссном agôn’е надо было «отвоевать территорию»: ведь «социальная *игра* определяется спором между происхождением и заслугами, между победой, которую одерживает лучший, и счастьем, которым определяется самый удачный».[417]

Игры в кругу друзей, любителем которых Лермонтов оставался всю жизнь, сочетали в себе значительное и мелкое, высокоталантливое и ребяческое. Одни имитировали игры детства; в них выражалась потребность выплеснуть накопившуюся энергию, которая сдерживалась условностями светской среды и армейской дисциплиной. Такие игры были безобидны и не направлены на социально значимые цели. Как вспоминал Н. М. Смирнов, Лермонтов «любил шумную, разгульную жизнь».[418] А Э. А. Шан-Гирей, знавшая поэта в последние годы его жизни, отмечала ту же склонность в домашнем кругу: «Зато как разойдется да как пустится играть в кошки-мышки, так удержу нет!»[419] На освобождающий эффект подобных игр указывал и автор теории игры Й. Хейзинга: «Настроение игры есть напряженность и восторг – священный или просто праздничный, смотря по тому, является ли игра сакральный действием или забавой. Само действие сопровождается чувствами подъема и напряжения и несет с собой радость и разрядку».[420]

Другая линия, идущая из детства, – склонность к лицедейству, театральной маске и своего рода мистификациям. Лермонтов и в Петербурге не оставляет свое увлечение домашним театром. Его актерский дар заслужил высокую оценку С. Н. Карамзиной, дочери историка. «В четверг, – писала она своей сестре Е. Н. Мещерской в письме от 27 сентября 1838 года, – у нас была последняя репетиция „Карусели“ ‹…› наш главный актер в обеих пьесах г. Лермонтов ‹…›»[421] Но Лермонтов на репетиции не присутствовал, так как был арестован за маскарадную проделку на службе, «явился к разводу с маленькою, чуть-чуть не игрушечною детскою саблею при боку, несмотря на присутствие великого князя Михаила Павловича».[422]

> Как разрумяненный трагический актер,
> Махающий мечом картонным.[423]

В другой раз с ним случилась «история» с участием той же сиятельной особы и известного буяна и остряка Константина Булгакова. Как в классической комедии с переодеванием, узнаванием и погоней, Лермонтов и Булгаков экспромтом разыграли сцену с подменой лица и мундира, введя в заблуждение великого князя.

Склонность в розыгрышам проявлялась у Лермонтова и в делах, связанных с литературой, с его творчеством, и отнюдь не в юношеском возрасте. Свидетельницей одной из лермонтовских мистификаций была поэтесса Е. П. Ростопчина. Лермонтов

пригласил избранный круг литераторов, перед которым обещал прочитать свой новый роман «Штосс». Перед собравшимися он предстал с громадной рукописью и серьезным намерением увлечь их чтением в течение всего долгого вечера. На самом деле чтение заняло пятнадцать минут, а части рукописи оказались чистыми листами.

Светские игры Лермонтова имели двойную природу и назначение. По-прежнему оставаясь в сфере развлечений и аристократической «комедии масок», они содержали дополнительный социальный смысл. При этом Лермонтов зачастую разыгрывал сцены и целые спектакли не просто ради эпатажа, но имел при этом глубоко осознанную и жизненно значимую цель. Первая, можно сказать невинная группа таких розыгрышей относится к области любовной игры. Она была на грани реальности и литературы.

Лермонтов как-то признался Сушковой: «Я изготовляю на деле материал для будущих моих сочинений».[424] Отношения Лермонтова с Сушковой вначале имели вполне серьезную основу. «Но благодаря неожиданным иллюзиям персонажей, втянутых поэтом в игру, хитро завороченная им интрига сделалась еще напряженней, а переплет тонких художественных измышлений и вольных гусарских проказ еще искуснее и сложней», – так характеризовал любовную историю Лермонтова с Сушковой Ю. Г. Оксман.[425]

И все-таки это верхний слой маскарада жизни, который, если и увлекал Лермонтова на короткое время, не затрагивал его сокровенных планов и целей. Любовные игры были популярны в обществе, где маскарад был одной из форм повседневного быта. На придворных маскарадах Лермонтов любил рядиться в причудливые одежды, скрывая свое лицо под маской. На маскарад в Благородном собрании «явился в костюме астролога, с огромной книгой судей под мышкой, и в этой книге должность каббалистических знаков исправляли китайские буквы».[426]

Так же хорошо известна его склонность к остротам, пародиям и карикатурам, который «являются по своему существу дериватами маски».[427] Не освободился он от маскарадных костюмов и на Кавказе, на театре боевых действий. Недоброжелатели отмечали эту черту Лермонтова как блажь, проявление неуместного позерства. Доброхоты, напротив, восхищались его умением внести эстетическое начало в кровавые переделки. Так, сослуживец Лермонтова К. Х. Маманцев вспоминал о бое с чеченцами: «И как он был хорош в красной шелковой рубашке с косым расстегнутым воротником: рука сжимала рукоять кинжала».[428]

Но были факты иного рода, когда Лермонтов, наоборот, вразрез с этикетом, эстетикой и субординацией однажды стал снимать с себя форменную одежду в компании командира подразделения. В другом месте он ходил в такой же «красной канаусовой рубашке, которая, кажется, никогда не стиралась и глядела почерневшею из-под расстегнутого сюртука», в компании с «охотниками», то есть вызывавшимися по собственному желанию идти в опасное дело нижними чинами, которых называли сбродом. Подобное переодевание Лермонтов запечатлел в поэме «Монго»:

Ходил немытый целый день,
Носил фуражку набекрень;
Имел он гадкую повадку:
Неловко гнулся наперед
И не тянул ноги он в пятку.[429]

Все подобные факты противоречивого, поистине маскарадного поведения Лермонтова органически вписываются в его исходную психологическую установку «наделать побольше шума» ради тайной цели: добиться превосходства и признания.

Вообще «маскарадное» поведение теоретики игры относят к разновидности симуляции (mimicry), которая достигается путем раздвоения личности и как культурная форма периферии социального механизма противопоставляется такой институциональной форме в жизни общества, как, как униформа, церемониал, этикет. Лермонтов в своем поведении всегда стремился нарушить этот утвержденный традицией строй жизни, противопоставляя ему в поэзии «юнкерские поэмы», а в реальной жизни – всевозможные мелкие и крупные нарушения, за что прослыл плохим офицером, то есть не любившим служебного регламента. Поэтому Лермонтов так любил маскарады подлинные и маскарад, организованный экспромтом, даже с опасностью для своего служебного положения, а на войне – и для жизни. «Маски ненадолго берут реванш над благопристойной сдержанностью, которую приходился соблюдать остальное время года ‹…› Маска очевидным образом избавляет от гнета общественных ограничений».[430]

Наивысшее значение, свой глубочайший смысл игра приобретает у Лермонтова в качестве средства самоутверждения, достижения признания в свете. Азартная игра в духе agôn’a помогает окольным путем завоевать долгосрочный успех.

И если победить противника уменьем,

Судьбу заставишь пасть к ногам твоим с смиреньем —
Тогда и сам Наполеон
Тебе покажется смешон.[431]

Психологически личность Лермонтова раздваивается в игре. Нередко маска служит выражением *персоны* – фрагмента коллективной психики. Ведь маскарад – это коллективное действо, которое является «компромиссом между индивидуумом и социальностью по поводу того, „кем кто-то является“. Этот „кто-то“ принимает имя, получает титул, представляет должность и является тем или этим ‹…› Персона выступает в качестве вторичной действительности, чисто компромиссного образования».[432]

Маска есть видимость, двумерная действительность. Поэтому для Лермонтова игра и ношение маски-персоны были судьбоносными фактами. В игре, с одной стороны, содержался компромисс с социальной реальностью, с которой поэт вынужден был считаться, а с другой – удобным «легальным» средством скрывать замыслы при безопасном сохранении высоких притязаний к этой реальности. «‹…› Рождение служит как бы билетом в принудительной жизненной лотерее, дающей каждому определенную сумму талантов и привилегий. Одни из них – врожденные, другие социальные ‹…› При этом невозможны никакие честолюбивые стремления, немыслима никакая конкуренция. Все рождаются и становятся такими, как предписано судьбой. Agôn – желание торжествовать над другими – обычно служит противовесом такому фатализму».[433] И Лермонтов играл в опасную игру в рамках agôn'а вплоть до дуэли.

Игровое поведение Лермонтова нередко вписывалось в его армейскую жизнь. Помимо упомянутых фактов переодевания современники приводят такой поистине маскарадный случай. Поэт возвращался из Царского села в Петербург в компании с сослуживцами и оставил на заставе список «всенародной энциклопедии фамилий». В нем все офицеры были поименованы смешными маскарадными прозвищами: маркиз Глупиньон, дон Скотилло, лорд Дураксон и т. п. Лермонтов присвоил себе кличку дворянин скот Чурбанов. Более того, «шуточная записка» была предъявлена на гауптвахте караульному унтер-офицеру. И это в суровые николаевские времена!

К дуэли как опасному для жизни состязанию, имеющему в структуре сословного общества прямое отношение к игре, Лермонтов пришел через опыт войны, во время которой проявил не только чудеса храбрости, но которую порой воспринимал

сквозь призму игрового поведения. Известно, что военная служба не была для Лермонтова призванием. У него для этого, по словам современника и профессионала, «не доставало терпения и выдержки».[434] Его отчаянная храбрость больше походила на игру с опасностью, в преодолении которой он стремился обрести успех и социальное признание. Известно также, что Лермонтов опоэтизировал войну. Но даже в поэзии это страшное и реалистически правдивое явление изображается им со значительной долей театральности:

Но в этих сшибках удалых
Забавы много, толку мало:
Прохладным вечером, бывало,
Мы любовалися на них,
Без кровожадного волненья,
Как на трагический балет ‹…›[435]

Это – об одном из самых жестоких и кровопролитных сражений кавказской войны. На это можно возразить, что, мл, в поэзии допустимо и даже закономерно поэтизировать подобные сцены и придавать им характер увлекательной картины – на то оно и искусство. Но вот уже в частном письме высказывание Лермонтова о подобном побоище: «У нас убито 30 офицеров и до 300 рядовых, а их 600 тел осталось на месте – кажется, хорошо! – вообрази себе, что в овраге, где *была потеха* (курсив мой. – О. Е.), час еще после дела пахло кровью».[436]

Через личное восприятие и индивидуальную форму поведения Лермонтов здесь выражал и определенную закономерность, свойственную коллективной психологии. Как пишет историк Й. Хейзинга, «в постоянно возобновляемых, освященных ритуалами боевых игрищах прорастают сами формы культуры, размечается структура общественной жизни. Аристократический быт принял форму возвышающей игры, игры чести и действия. Именно по той причине, однако, что эта благородная игра лишь в самой ничтожной степени может воплотиться даже в жестокой реальности войны, ее надо пережить в эстетической социальной функции. Кровавое насилие лишь отчасти позволяет обуздать себя в благородных формах культуры». От этого – один шаг до дуэли как «прекрасному образцу героической жизни, творящейся в благородном соперничестве, в идеальной сфере чести, доблести, красоты».[437] Поэтому военный опыт Лермонтова, пережитый им как опасная, рискованная, но и бодрящая, обещающая успех игра, исключительно важен для понимания истоков и исхода последней

лермонтовской дуэли. Итак, игра в жизни Лермонтова – это средство моделирования, в соответствии с жизненными целями, некоей гипотетической действительности. Вследствие невозможности достижения успеха, если двигаться по прямому пути, игровое поведение представляло для поэта окольный путь. Далеко не всегда он был удачен. Как, например, непризнание его воинских заслуг, добытых с большим риском для жизни в сочетании с эстетически ярким игровым элементом. Тем не менее в жизненной игре личность Лермонтова выразилась столь полно и художественно впечатляюще, что и в его творчестве. «Художником в искусстве жизни становиться лишь тот, кто в проживание жизни привносит искусство».[438]

Глава восьмая

Остроумие и остро́та у Лермонтова как форма игрового поведения. Функция социального вызова в остро́тах. Реакция на невозможность прямого слова о мире и человеке. Карикатуры и их роль. Остроты как компромиссный путь сосуществования с социальной действительностью

Настоящая глава, имея самостоятельный предмет исследования, в известной мере является продолжением предыдущей. С проблемой игры как формой социального поведения тесно связана одна из ее разновидностей – остро́та, служащая выражением остроумия индивида. В жизни Лермонтова острота сыграла печальную роль, предопределив его преждевременную гибель. Поэтому одной из главных задач психоанализа личности Лермонтова является исследование истоков, сущности и роли острот как разновидностей игрового поведения в жизни поэта.

В мемуарной литературе существует огромное количество свидетельств, наблюдений, описаний лермонтовских острот. Предпринято немало попыток связать мотивы рокового поединка поэта с этим свойством его характера. Разброс суждений колеблется от нейтральных и положительных оценок до крайне негативных и даже пророческих.

При всей важности этого свойства натуры Лермонтова ни критика, ни исследователи не задумывались глубоко над данной проблемой. Были лишь робкие попытки объяснить значение остроты в поведении Лермонтова. Например, историк В. О. Ключевский в своем критическом этюде о Лермонтове «Грусть. (Памяти М. Ф. Лермонтова)» при крайне поверхностном взгляде на предмет дает весьма неопределенную оценку творческой направленности лермонтовского остроумия: «‹…› Во имя чего восстал бы Лермонтов против порядков, нравов и понятий современного общества? Ни вокруг себя, ни в самом себе не находил он элементов, из которых можно было бы составить такие правила и идеалы; ни наблюдение, ни собственное миросозерцание не давали ему *положительной сатирической* темы (курсив мой. – О. Е.), без которой сатира превращается в досужее зубоскальство».[439]

Бедность аналитической мысли в такой важной, судьбоносной области душевной жизни Лермонтова объясняется, на наш взгляд, двумя причинами: научной неразработанностью проблемы остроумия в XIX веке и упрощенными пониманием лермонтоведами этого свойства психики поэта. С высоты

научного знания современности проблема остроумия Лермонтова должна быть решена положительно. То есть необходимо раскрыть ее функцию в свете душевных конфликтов поэта, его жизненных планов и социального поведения. Такое решение поможет скорректировать, в сочетании с некоторыми другими, родственными остроумию формами самовыражения, итоговые выводы о причинах гибели Лермонтова.

Редкий современник Лермонтова, знавший поэта лично, не отмечал в нем склонность к остроте, сатирической усмешке, словесной пародии и карикатуре на знакомых. Уже в юности Лермонтов обращал внимание близких на «живость своего остроумия и склонность к эпиграмме».[440] Позднее некоторые сослуживцы Лермонтова отмечали в нем эту черту как вполне невинную «страстишку дразнить»[441] и не расценивали ее проявление как обиду для себя. С психологической точки зрения подобные остроты не выходят за рамки элементов повседневной бытовой коммуникации. З. Фрейд следующим образом квалифицировал все остроты: «В одном случае острота является самоцелью и не преследует никакой особой цели, в другом случае она обслуживает такую цель: она становится *тенденциозной* остротой».[442] Такая дифференциация имеет принципиальное значение применительно к Лермонтову. Вопреки мнению ряда современников тенденциозная, или обидная острота не была искони присуща его характеру. Лермонтов избегал острот в обществе людей, близких ему по духовному складу и кругу интересов: «Никогда я не замечал, чтобы в разговоре с М. А. Назимовым, а также с И. А. Вревским Лермонтов позволял себе обычный тон насмешки».[443] Складывал он свое словесное оружие и перед теми, в ком видел достойного соперника, не позволявшего переходить границы светских условностей. «Я замечал только, – вспоминал немецкий писатель Фр. Боденштедт, – что шпильки его часто переходили в личности; но, получив несколько раз резкий отпор от Олсуфьева (который, кстати, был моложе Лермонтова на пять лет. – О. Е.), он счел за лучшее избрать мишенью своих шуток только молодого князя».[444]

Невинная острота Лермонтова не затрагивала ни основ социального поведения объекта насмешки, ни общественного института или морального установления, стоящего за ним. Она, как правило, выражала добрую сторону натуры поэта. Не случайно А. М. Меринский, отмечавший злоречивость своего сослуживца, уравновешивал свой отзыв словами: «но душу ‹он› имел добрую».[445] В невинной лермонтовской остроте раскрывалось именно его добродушие и незлобивость в

отношении его к симпатичным ему людям, обладавшим какими-то чертами, над которыми не грех было посмеяться. «‹…› Во время лагеря, лежа в постели в своей палатке, он, скуки ради, кликал к себе своего денщика и начинал его дразнить».[446]

В условиях светской жизни Лермонтов был разборчивее в выражении острот. Он не желал зря расточать свой великий дар и потому тщательно выбирал объекты для своих нападений: «‹…› Шутить над дураком ‹…›Что черпать воду решетом ‹…›»[447]; «Ругай людей, но лишь ругай остро ‹…›»[448] Лермонтов предпочитал выпускать стрелы своих острот в обстановке, которая больше всего располагает к игровому поведению. Именно тогда невинная острота не вызывала ответной агрессии и одновременно доставляла наивысшее удовольствие как самому Лермонтову, так и третьим лицам, которым она предназначалась. «У него прежде было занятие – сатира, – писал Лермонтов о своем alter ego в романе „Княгиня Лиговская“, – стоя вне круга мазурки, он разбирал танцующих, и его колкие замечания очень скоро расходились по зале и потом по городу».[449]

Тенденциозное острословие Лермонтова имело другое происхождение, а его направленность лежала в другой плоскости, нежели невинная шутка добродушия или обидное злоречие недовольного миром мизантропа. Прежде всего следует помнить, что «острота является социально-психологическим феноменом».[450] Неоспорима и ее принадлежность к игровому началу в жизни человека и общества: «острота является высшей стадией игры».[451] Но происхождение остроты сложнее, чем любой другой игры. Зародившись в глубинах бессознательного из чувства удовольствия, она преодолела сугубо гедонистическую стадию и стала своеобразной маской для социально приемлемой критики. Развитие остроты в душевном мире Лермонтова в целом соответствовало ее общей тенденции, но, естественно, было осложнено особенностями его индивидуального психического развития.

Лермонтовская острота сформировалась в своей окончательной форме как социальный вызов, облеченный в более или менее приемлемую форму. Ведь «объектами нападения остроумия могут в такой же мере быть и целые институты, лица, поскольку они являются носителями этих институтов, уставы морали и религии, которые пользуются таким уважением, что возражение против них не может быть сделано иначе, как под маской остроумия, а именно остроты, скрытой за своим фасадом».[452]

Среди отзывов современников об остроумии Лермонтова преобладают негативные. Причем они приблизительно

равномерно делятся между родными и близкими поэта, с одной стороны, и просто знакомыми – с другой. Например, дальний родственник Лермонтова И. А. Арсеньев вспоминал: «‹…› Лермонтов любил преимущественно проявлять свой ум, свою находчивость в насмешках над окружающею его средою и колкими, часто очень меткими остротами оскорблял иногда людей, достойных полного внимания и уважения».[453]

Почти сплошь негативными являются отзывы на этот счет сокурсников по университету. «‹…› Его товарищи не любили, и он ко многим приставал», – вспоминал товарищ Лермонтова по университету и юнкерской школе А. М. Миклашевский.[454] Другой знакомы Лермонтова по Школе А. М. Меринский констатировал такие же факты: «В школе Лермонтов имел страсть приставать со своими острыми и часто даже злыми насмешками ‹…› В обществе Лермонтов был очень злоречив ‹…›»[455] Подтверждает подобные наблюдения и известный товарищ А. И. Герцена Н. М. Сатин, знавший Лермонтова по пансиону: «Вообще в пансионе товарищи не любили Лермонтова за его наклонность подтрунивать и надоедать».[456] А сослуживец Лермонтова по Гродненскому полку А. И. Арнольди уловил наблюдательным глазом мимическое выражение острословия даже у мертвого Лермонтова: «На портрете Шведе поэт наш коротко обстрижен, глаза полузакрыты и на устах играет еще злая насмешка».[457] Эту черту внешнего облика, не произвольную, а глубоко осознанную сам Лермонтов запечатлел в портрете одного из своих любимых героев – Вадима из неоконченного романа: «на лице его постоянно отражалась насмешка, горькая, бесконечная».[458] «Язвительно-насмешливую улыбку» у семнадцатилетнего Лермонтова сразу отметила и Е. А. Сушкова.[459]

Порой наклонность к острословию и вышучиванию переходила у Лермонтова в какую-то неутолимую жажду, и его поведение становилось навязчивым и неприятным для окружающих: «У него была страсть отыскивать в каждом своем знакомом какую-нибудь комическую сторону, – отмечал со слов близких знакомых Лермонтова И. И. Панаев, – какую-нибудь слабость, и, отыскав ее, он упорно и постоянно преследовал такого человека, подтрунивал над ним и выводил его наконец из терпения. Когда он достигал этого, он был очень доволен».[460]

Перечисленные факты не кажутся случайными и менее всего субъективными мнениями недоброжелательных современников. Они вытраиваются в конкретную систему и свидетельствуют о психологической закономерности, отчетливо просматривающейся тенденции в душевной жизни Лермонтова. Тенденция эта находит объяснение в психоанализе: «Существует стремление выругать

кого-нибудь. Но этому настолько мешает чувство приличия, эстетическая культура, что ругательство не осуществляется. Если бы оно прорвалось благодаря, например, измененному аффективному состоянию или настроению, то этот прорыв тенденции к ругани явился бы потом источником неудовольствия. Итак, ругань не осуществляется. Но представляется возможность извлечь материал слов и мыслей, служащих для ругани, удачную остроту, освободить удовольствие из других источников, которым уже не мешает прежнее подавление ‹…› Опыт тенденциозной остроты показывает, что при таких обстоятельствах подавленная тенденция поможет получить силу благодаря помощи, оказываемой ей удовольствием от остроумия ‹…› При таких соотношениях смеются больше всего по поводу тенденциозной остроты».[461]

В коммуникативном поведении взрослого Лермонтова преобладали тенденциозные остроты. Их направленность и содержание отличались от злословия и шуток в адрес однокурсников, сослуживцев или знакомых. Это были социально значимые остроты. Однополчанин Лермонтова К. Х. Мамацев, человек литературно образованный, водивший дружбу с грузинским поэтом Акакием Церетели, автор обширных мемуаров, вспоминал: «Он был всегда весел, любил остроты, но его остроты часто переходили в меткие и злые сарказмы ‹…›»[462]

Лермонтов использовал тенденциозные остроты как «средство двойного назначения». Первой мишенью, куда он направлял стрелы своего остроумия, был тот «суд глупцов», который повсеместно сопутствовал гордому, самолюбивому и высокоодаренному поэту. Кучки недоброжелателей, «злых языков» и завистников всегда была в любой социальной страте, в которую попеременно вступал поэт: петербургский «свет», армейская среда, «водяное общество» Кавказа.

Насмешек гибельное жало
Броню железную встречало
Над самолюбием его.[463]

Здесь Лермонтов, как правило, действовал бесцеремонно и разил наповал своим оружием, за что и получал дурные отзывы, проникшие и в поздние мемуары. «Мы смехом брань их уничтожим», – формулировал поэт свой «боевой» принцип.[464]

В подобных ситуациях острота у Лермонтова выполняла защитную функцию. Он не столько нападал, сколько оборонялся от мелких, неприятных уколов людей ничтожных, но способных отравить атмосферу сообщества сплетнями, слухами и наветами

на одинокого поэта «Там, где острота не является самоцелью, то есть там, где она не безобидна, она обслуживает только две тенденции, которые даже могут быть объединены в одну точку зрения: она является либо *враждебной* остротой (которая обслуживает агрессивность, сатиру, оборону), либо *скабрезной* остротой (которая служит для обнажения)».[465] Линию своего поведения в этом направлении Лермонтов сформулировал в «лирическом отступлении» поэмы «Сашка»:

> ‹…›Я хладно посмотрел назад:
> Как с свежего рисунка сгладил краску
> С картины прошлых дней, и дерзко их казнил ‹…›[466]

Вторая часть этой «диады» (враждебная – скабрезная остроты) нашла свое выражение в ряде эксцентричных поступков поэта в форме переодевания – разоблачения, о которых говорилось выше.

Руководящая личностная идея – стремление к лидерству – выкристаллизовывалась не в романтическом воображении юноши поэта, заполненном байроническими образами и семейными легендами и преданиями, а в столкновениях с жесткими реалиями светской жизни, законы которой уже с первых шагов в ней оказались враждебны для честолюбивых притязаний Лермонтова. ««…› И в свете утверждали, что язык его зол и опасен… ибо свет не терпит в кругу своем ничего сильного: свету нужны французские водевили и русская покорность чужому мнению».[467] В обществе было не принято произносить прямое слово о мире и человеке. В атмосфере социального маскарада мысль, поступки и подлинный облик его участников были надежно скрыты. Но Лермонтов сумел извлечь психологическую выгоду из такого положения, приняв правила игры и придав своему поведению прямой смысл в рамках игры. «Под маской можно сказать многое, чего с открытым лицом сказать нельзя».[468]

Такая манера поведения стала результатом синтеза подлинной и праздничной маскарадной жизни, социальной игры и тех невзгод, которые обрушились на Лермонтова, когда он попытался выразить свое слово о мире в открытой, хотя и поэтической форме. «Но эта новая опытность сделала мне благо в том, – писал он из Царского Села в конце 1838 года М. А. Лопухиной, – что дала мне оружие против этого общества; и если оно когда-нибудь станет преследовать меня своей клеветой (а это случится), я по крайней мере буду иметь средство отомстить ‹…›»[469] Поэтому были глубоко неправы те мемуаристы, которые приписывали Лермонтову некую *природную* злоречивость или

злословие как исконную черту характера. Ее истоки – в социальном конфликте, перенесенном путем вытеснения в бессознательное поэта: «Проявляется агрессивная тенденция; дать ей прямой выход невозможно, ибо этому препятствует реальность или запреты ‹…› эта агрессивная тенденция вытесняется в бессознательное и подвергается первично-процессуальной переработке в смысле смещения, сгущения, замещения противоположным и т. д. Именно таким образом психическое содержание вдруг снова возвращается в сознание. В этой новой форме тенденция может быть отведена и стать социально приемлемой, поскольку переработанная агрессия уже не действует столь непосредственно агрессивно ‹…› она может восприниматься всерьез.

Освободившийся контркатексис (действие, предотвращающее накопление психической энергии. – О. Е.) отводится через смех». [470]

Разновидностями острот являются карикатуры и прозвища. ««…› Характерная черта „остроумного“ может привходить как составная часть в карикатуру, преувеличение, пародию ‹…»»[471] Значение прозвищ мы уже отмечали в «карнавальном» жанре творчества Лермонтова. Впоследствии такая практика вышла за пределы общества друзей-однополчан и распространилась, по образу остроты, на случайных и едва знакомых лиц. В ней отразилось природное остроумие Лермонтова и его идущая из детства страсть лепить фигурки-марионетки.

Прозвищами Лермонтов играл и порой забавлялся, как ребенок (наподобие игры прозвищами Монго и Машка в поэме «Монго»): «Все жители Пятигорска получали от Михаила Юрьевича прозвища. И язык же у него был! Как, бывало, назовет кого, так кличка и пристанет ‹…› Людей, окрещенных Лермонтовым, никогда не называли их христианскими именами ‹…»»[472]

Карикатурой Лермонтов владел так же мастерски, как и остротой. Главным образом она была направлена на личности, близкие к кругу поэта. Центральным «объектом» лермонтовской карикатуры был Мартынов. А. И. Арнольди вспоминал: «Шалуны товарищи показали мне тогда целую тетрадь карикатур на Мартынова ‹…› Мартынов был изображен в самом смешном виде ‹…»»[473] К этому можно добавить и не вполне приличную карикатуру на Мартынова, на которой он запечатлен в позе испражнения. Такая карикатура преследовала цель развенчать мнимое превосходство соперника и поставить его на подобающее ему место. «Делая врага мелким, низким, презренным, комическим, мы создаем себе окольный путь наслаждения по

поводу победы над ним».[474]

Немногие из современников понимали сущность лермонтовских острот, а еще меньше понимало их отличие от деструктивного злопыхательства или завистливого недоброжелательства. Кое-кто из проницательных одноклассников Лермонтова впоследствии даже пытался соизмерить тот нравственный ущерб, который якобы принесло Лермонтову неуемное острословие в дружеской среде. А. М. Меринский, разгадавший истинную направленность острот поэта, вместе с тем сожалел, что «некоторые из них (товарищей Лермонтова по Школе гвардейских подпрапорщиков и юнкеров. – О. Е.) не очень любили его за то, что он преследовал их своими остротами и насмешками за все ложное, натянутое и неестественное, чего никак не мог перенести. Впоследствии и в свете он не оставил этой привычки, хотя имел за то много неприятностей и врагов».[475]

Недолго водивший знакомство с Лермонтовым офицер Н. П. Колюбакин, сосланный на Кавказ одновременно с поэтом, мог лично убедиться в том, какой вред причиняло Лермонтову стремление выставлять в смешном виде недостатки других, в том числе даже случайно оказавшихся в его компании людей того же звания и возраста, что и он. Последние «скоро раззнакомились ‹с ним› благодаря невыносимому характеру и тону обращения со всеми ‹…› поэта».[476]

Лермонтов не мог не осознавать обоюдоострого характера игры в острословие. Иногда этот его дар представлялся поэту своеобразным демоном-искусителем. И гордая натура Лермонтова снисходила до покаяния в невольных грехах по отношению к тем, кого он задел обидным словом. Однажды его случайным «духовником» стал жена покойного А. С. Пушкина. Ей одной он высказал свои сокровенные мысли о злосчастии, которое приносят ему его колкие обиды и обидные выпады против ближних. «Он ‹…› каялся в резкости мнений, в беспощадности осуждений, так часто отталкивавших от него ни в чем перед ним неповинных людей».[477]

Но Лермонтову было уже не совладать с собой. Острота стала элементом его психической установки на стремление к лидерству и отчасти приобрела характер *девальвирующей тенденции,* свойственной невротическому характеру. Лермонтов пытался даже объективировать эту негативную черту в героях своих произведений (Печорин из «Героя нашего времени» и Печорин из «Княгини Лиговской»). Но тщетно. Острота до конца оставалась его защитно-агрессивной реакцией на неприемлемые для его сознания феномены социальной действительности.

Исторический обзор эволюции остроты у Лермонтова и его типология подводят к собственно психологическому аспекту душевной жизни поэта. Чем является острота: чертой его характера или приобретенным многолетними упражнениями искусством подмечать в людях и высмеивать «все ложное, натянутое и неестественное»? Как уже отмечалось, среди многочисленных друзей и знакомых Лермонтова почти не было тех, кто сумел разгадать природу этой бросающейся в глаза особенности его поведения. На этот счет сохранилось одно более или менее точное свидетельство, проясняющее психологическую основу лермонтовского остроумия. Оно принадлежит А. В. Мещерскому, который был с поэтом в дружеских отношениях. «‹…› Сблизившись с Лермонтовым, я убедился, что изощрять свой ум в насмешках и остротах постоянно над намеченной им в обществе жертвой составляло одну из резких *особенностей его характера* (курсив мой. – О. Е.)».[478]

Таким образом, наблюдательный и вдумчивый современник связал остроту с психологической характеристикой Лермонтова. Другое дело, как объяснить происхождение и развитие этой особенности с точки зрения динамики душевной жизни поэта. Разобраться в этом помогут открытия глубинной психологии.

Как можно было убедиться из «исторической» части нашего анализа остроты в жизни Лермонтова, данная наклонность не всегда имела ту направленность, которая вызывала негативную реакцию у окружающих и особенно – «жертв» его острословия. Последнее выросло из вполне невинных насмешек, вышучивания и прочих суждений игрового характера. В структуре формирующейся личности подобные наклонности имеют положительный эффект. «Страсть к порицанию, – писал в этой связи К. Г. Юнг, – тоже не всегда бывает неприятна или лишена ценности. Она нередко остается в пределах приспособленной, воспитательной тенденции, которая приносит очень много пользы».[479] Но когда Лермонтов перешел рубеж взрослой жизни, характер его остроумия резко изменился: с одной стороны, под воздействием внешних условий, с другой – в соответствии с жизненным планом и формированием генеральной психической установки.

Выработка руководящей личностной идеи по времени совпала в душевной жизни Лермонтова с процессом индивидуации – психологического самоосуществления или адаптации к реалиям общества. Закономерности последнего процесса у Лермонтова реализовывались крайне тяжело по причине конфликта его высоких притязаний к обществу и узостью той социальной перспективы, которая открывалась перед ним в

силу его социального статуса, определявшего возможности. Лермонтов оказался перед выбором: принять ценности того общества, куда он стремился попасть и тем самым без психических травм и конфликтов адаптироваться к нему либо сохранить свою индивидуальность через конфликт с ценностными установками общества и занять в нем положение одинокой и эксцентрической личности, входящей в противоречие с фундаментальными принципами этого общества. И Лермонтов сделал выбор в сторону второго варианта.

Первой такой попыткой самоутвердиться было стихотворение «Смерть поэта», точнее его вторая часть, которая была воспринята «обществом» как вызов. Лермонтов был осужден «правоустановителями» этого общества, но движение вспять, на сближение с ним для него уже было невозможно.

Поскольку мы рассматриваем психологическую составляющую обозначенного процесса, то не станем в данном случае давать социальную и идеологическую оценку обоих его участников. Нам важно установить, какие последствия для душевной жизни Лермонтова вытекали из того конфликта, который произошел в результате отказа поэта принять ценности общества, а общества – признать его притязания. «Общество имеет не только право, но и долг осудить индивидуирующего, ели он манкирует созданием эквивалентных ценностей, ибо в таком случае он дезертир ‹… › Создающий *непризнанные* ценности принадлежит к тем, к кому относятся с пренебрежением, и он сам обвиняет себя за это, поскольку общество имеет право ожидать ценностей, которые можно *реализовать* ‹…› Коллективные требования понуждают индивида выстраивать свою индивидуацию за счет эквивалентной работы в пользу общества ‹…› Только через осуществление эквивалентного обмена тот или иной человек получает освобождение ‹…› Человек, который по причине особых способностей получает санкцию на индивидуацию, должен терпеть пренебрежение общества вплоть до того времени, пока он не осуществит свой эквивалентный обмен».[480]

Ответом Лермонтова на социальный вызов стала его неадекватная ценностям общества установка делать «шум и столпотворение», а составным ее элементом – метание острот. Зная цену многим завсегдатаям «большого света», он принялся систематически девальвировать избранных этого круга, к которым, помимо личной антипатии, он питал неприязнь как к носителям коллективных ценностей. Эту позицию к тому же пронизывало стремление к лидерству, порождающее в таком сочетании специфический психокомплекс. «Некоторые

индивидуумы используют свой бойкий ум для того, чтобы возвысить себя над остальным человечеством, – писал о подобных явлениях А. Адлер, – и протравливают характеры других концентрированной кислотой своей критики. Неудивительно, что у подобных индивидуумов порой вырабатывается отличная техника критики, так как у них накапливается обширный опыт в этой критике. Среди них можно встретить величайших острословов, чья быстрота реакции и находчивость достойны удивления. Острый язык не менее опасен, чем любое другое оружие ‹…›

Резкая неконструктивная гиперкритическая манера поведения таких индивидов является выражением достаточно распространенной черты характера. Мы назвали ее комплексом порицания. Этот комплекс ясно демонстрирует то, что основной мишенью тщеславия человека является значимость и достоинство других людей».[481]

Психологический механизм остроты сводится к обходу неприемлемой для личности и общества прямой критики и ее подмене безобидными и легализованными в форме комики суждениями. *Прямое слово* лермонтовской критики, громко прозвучавшее в дополнительных строках к «Смерти поэта», своими последствиями для поэта научило его обходить моральные и социальные запреты при помощи природного дара к комическому вышучиванию и карикатуре. Иногда он помогал выстраивать психологическую защиту («Мы смехом брань их уничтожим»), но чаще служил средством нападения в форме приемлемой для общества критики («буйным смехом заглушил слова глупцов и дерзко их казнил»). «Острота позволяет нам использовать в нашем враге все то смешное, которое мы не смеем отметить вслух или сознательно; таким образом, *острота обходит ограничения* ‹… › Высокопоставленность ‹…› особы делает ‹…› невозможным выражение своих суждений в этой форме. Поэтому ‹…› прибегают к помощи остроумия, обеспечивающего ‹…› у слушателя успех, которого ‹…› никогда не имели бы в неостроумной форме, несмотря на то что содержание их, может быть, соответствует истине».[482]

Тенденциозная острота как социально приемлемая форма критики не входит в противоречие со своей мишенью в том случае, когда ее «дозировка» не превышает некоторого критического предела. В противном случае, как показывает опыт Лермонтова, критика расценивается ее объектом как неприемлемая, оскорбительная, со всеми вытекающими из этого факта последствиями. При этом игровая природа остроты может ввести в заблуждение самого острослова и на какое-то время

(критическое для нежелательного оборота дела) отключить психический механизм, который отвечает за чувство меры и самосохранения личности. Этот наихудший вариант развития событий и был разыгран в истории последней дуэли Лермонтов при главенствующей роли в ней остроты.

Глава девятая

Последняя дуэль. Ее составляющие: игра, острота. Броня характера и психологическая защита. Нарушение чувства реальности. Карнавализация накануне дуэли. Последний залп в психологическом поединке

Последняя дуэль Лермонтова окружена таким количеством мифов и домыслов, что часто в совершенно очевидных фактах биографы просматривают закономерности и напрашивающиеся сами собой связи. Среди наиболее авторитетных гипотез XX–начала XXI столетия заслуживают внимания две – социологическая и статистическая. Они представляют собой своеобразные категориальные оппозиции: детерминированность – случайность. Обе гипотезы опираются на обширную источниковедческую базу и хорошо аргументированы. Мы не будем входить в подробный анализ каждой из них, а лишь отметим недостаток, свойственный им обеим.

На наш взгляд, исследователями не учитывался психологический фактор, который и сыграл решающую роль в финальном эпизоде дуэли Лермонтова с Мартыновым. Что касается дуэли как последнего звена в цепи жизненных событий Лермонтова, то она была подготовлена всем ходом его душевной жизни. Таким образом, наша гипотеза тоже относится к ряду детерминистских, но с акцентом на психологической составляющей. Но прежде мы должны сделать оговорку принципиального значения.

Рассуждая о соотношении закономерности и случайности в гибели Лермонтова, мы должны развести два факта: закономерность его дуэли, приведшей к гибели поэта, и случайность его смерти вследствие выстрела Мартынова. Тождество этих явлений кажущееся. На самом деле оба находятся в разных плоскостях. И это мы постараемся показать в ходе исследования.

Вначале необходимо остановиться на социокультурной принадлежности дуэли. Выше было показано, какое значение в жизни Лермонтова имела игра и игровая форма поведения. Дуэль, будучи социальным институтом, принадлежит к соревновательным разновидностям игры. «‹…› Игровой элемент в сильной степени присущ ‹…› обычной дуэли, – писал Й. Хейзинга, – Полноценность любого индивидуума должна проявляться публично, и, если признание этой полноценности подвергается опасности, тогда путем агональных действий ее следует подтвердить или отвоевать. Для признания персональной

чести не имеет значения, покоится ли эта честь на справедливости, правдивости либо иных этических принципах. На карту ставится сама социальная значимость индивидуума ‹…› Вечная борьба за престиж, который является изначальной ценностью ‹…› Месть – это удовлетворение чувства чести, как бы извращено, преступно или бесполезно это чувство подчас ни проявлялось ‹…› В своей сущности дуэль есть ритуальная игровая форма, регламентирующая неожиданное убийство в припадке гнева из-за вспыхнувшей ссоры».[483]

В традиционном сословном обществе России первой половины XIX века дуэль была заурядным явлением. Практика ее была распространена и на Кавказе, несмотря на запреты и суровые кары для дуэлянтов. Хотя Э. А. Шан-Гирей в своих поздних воспоминаниях о Лермонтове и утверждает противное: «Дуэль – неслыханная вещь в Пятигорске».[484] Сам поэт оставил иные свидетельства на этот счет:

> Очаровательный кавказский наш Монако!
> Танцоров, игроков, бретеров в нем толпы.
> В нем лихорадят вас вино, игра и драка,
> И жгут днем женщины, а по ночам клопы.[485]

Кроме того, Лермонтов описал дуэль в «Герое нашего времени», что является косвенным подтверждением ее актуальности и на Кавказе. Таким образом, с этой точки зрения дуэль Лермонтова с Мартыновым не была исключением.

В литературе о последней дуэли Лермонтова существует то ли гипотеза, то ли миф о чувстве предопределенности, которое носил в себе поэт незадолго до своей гибели. Оно находит подтверждение в мотиве фатализма в некоторых его произведениях. Хотя с позиций научной рациональности следует крайне осторожно относиться к подобным взглядам, в них, безусловно, содержится элемент психологического правдоподобия. Офицер А. Чарыков, встречавшийся с Лермонтовым за несколько дней до его гибели, впоследствии писал: «Лицо его показалось мне чрезвычайно мрачным; быть может, он предчувствовал тогда свой близкий жребий. Злой рок уже сторожил свою жертву».[486]

Действительно, «в минуту жизни трудную» у Лермонтова появлялись неприятные ощущения и мысли, связанные со смертью, о чем свидетельствуют многочисленные стихотворения. В этом состоянии и рождалась идея предопределения, судьбы, рокового исхода, вплоть до чуть ли не мистического озарения в стихотворении «Сон» («В полночный жар, в долине Дагестана…»).

Психоаналитик К. Хорни так описала подобный душевный процесс: «Поглощенность предвидением или предсказанием будущего ‹…› выглядит как беспокойство о жизни в целом ‹…› о совершаемых ошибках ‹…› Такое сосредоточение преимущественно на мрачной, а не светлой стороне жизни должно заподозрить глубокую личную безнадежность ‹…› Человека может охватывать всепроникающее ощущение рока. Или он может занять позицию безропотного отношения к жизни в целом. Не ожидая при этом ничего хорошего, просто думая, что жизнь необходимо терпеть. Или он может это выражать философски, говоря о том, что жизнь по своей сути трагична и только дураки обманываются насчет возможности изменить человеческую судьбу».[487] (Ср. слова Печорина: «После этого стоит ли труда жить? А все живешь – из любопытства ‹…›»[488]). Здесь невольно приходят на память строки из лермонтовского «И скучно и грустно…»:

> И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг,
> —
> Такая пустая и глупая шутка.[489]

На этом мотиве мы остановились с тем, чтобы опровергнуть бытующие до сих пор недоразумения относительно связи размышлений Лермонтова о смерти с исходом его последней дуэли. В душевной жизни поэта подобные мысли не были *непосредственно* связаны с дуэлью: она были ее лейтмотивом на протяжении ряда лет.

Выдвигая психологическую гипотезу о причинах дуэли и гибели Лермонтова, мы исходим из того факта, что как в самом событии, так и в предшествующем ему душевном процессе имел место *конфликт нескольких эмоциональных течений* – игры и чувства реальности, грозящей опасности и чувства самосохранения. Две крайние составляющие этих пар оказались предельно ослабленными или просто нейтрализованными. Поведение Лермонтова перед поединком и во время него настораживало и удивляло всех свидетелей и участников разыгравшейся драмы. Но в нем не было ничего необычного, так сказать, сверхштатного по сравнению с его обычным душевным состоянием. Тот психический механизм, который подвел его к гибели, сформировался задолго до пятигорского конфликта и представлял собой норму его душевной жизни. Именно поэтому Лермонтов был совершенно спокоен вплоть до последнего, решающего момента дуэли. В механизме, или психической структуре, о которых идет речь, главную роль сыграли три

фактора: тенденциозная (девальвирующая) острота, игра как форма поведения (агон) и броня характера (внутреннее сопротивление).

Будущее Лермонтова, с его не укладывающимся в социально-психологические нормы поступками с ранних пор вызывало тревогу у его знакомых и близких. «‹…› Разудалая голова, так и рвется на ножи», – сокрушался В. Г. Белинский в письме в В. П. Боткину от 16–21 апреля 1840 года.[490] Товарищ Лермонтова по университетскому пансиону Н. М. Сатин был более категоричен в свете гибели поэта: «‹…› Эта юношеская наклонность ‹подтрунивать и надоедать› привела его и последней трагической дуэли!»[491] Знакомый с Лермонтовым по светским салонам Н. М. Смирнов в своих воспоминаниях о поэте придерживался того же мнения: «Все приятели ожидали сего печального конца, ибо знали его страсть насмехаться и его готовность отвечать за свои насмешки».[492] Сослуживец Лермонтова А. И. Арнольди выражает свой взгляд применительно к кавказскому периоду службы поэта: «Мы все, его товарищи – офицеры, нисколько не были удивлены тем, что его убил на дуэли Мартынов ‹…› мы были уверены, что Лермонтова все равно кто-нибудь убил бы на дуэли ‹…›»[493] Наконец один из секундантов, А. И. Васильчиков убежденно и убедительно свидетельствует: «Положа руку на сердце, всякий беспристрастный свидетель должен признаться, что Лермонтов сам ‹…› напросился на дуэль и поставил своего противника в такое положение, что он не мог его не вызвать».[494] Подобные свидетельства можно было бы продолжить. Но и без них ясно, что множество разных людей, знавших поэта в разные эпохи его жизни, не могли ошибаться.

Деструктивную роль в инициировании дуэли сыграла тенденциозная острота. Она спровоцировала непримиримый конфликт. На этот фактор указывают практически все современники, писавшие о дуэли Лермонтова с Мартыновым. «Ожесточенный непереносимыми насмешками, он ‹Мартынов› вызвал его на дуэль», – обобщает распространенное в обществе мнение родственница поэта В. И. Анненкова.[495] Свидетель последних событий перед дуэлью А. И. Арнольди после описания всех провоцирующих фактов делает тот же вывод: «Эта-то шутка, приправленная часто в обществе злым сарказмом неугомонного Лермонтова, и была, как мне кажется, ядром той размолвки, которая кончилась так печально для Лермонтова ‹…›»[496] На одну деталь в обмундировании Мартынова, послужившую предметом остроты Лермонтова, указывает его сослуживец Н. П. Раевский: «Он ‹Мартынов› ‹…› носил необъятной величины кинжал, из-за которого Михаил Юрьевич и прозвал его poignard’ом. Эта кличка,

приставшая к Мартынову еще больше, чем другие лермонтовские прозвища, и была главной пучиной их дуэли ‹…›»[497]

Показательны свидетельства и Э. А. Шан-Гирей, которая играла не последнюю роль в пятигорской жизни Лермонтова лета 1841 года: «‹…› Лермонтов надоедал Мартынову своими насмешками; у него был альбом, где Мартынов изображен был во всех видах и позах».[498] Карикатура как дериват остроты играет ту же психологическую роль для разоблачения авторитета человека. «Карикатура, пародия ‹…› направлены против лиц и вещей, претендующих на авторитет ‹…› Карикатура, как известно, унижает ‹…› Она пускается в ход только тогда, когда кто-нибудь добился путем обмана уважения и авторитета, причем в действительности он не заслуживает ни уважения, ни авторитета».[499] Последний аргумент был главным в поведении Лермонтова по отношению к Мартынову, и с ним большинство из круга пятигорских знакомых поэта было согласно.

Но в своих карикатурах и остротах, направленных против Мартынова, Лермонтов перешел психологическую и социальную грань, которая разделяла терпимое в обществе, маску и граничащее с прямым словом о человеке разоблачение. «Приемы, служащие для создания комизма, – отмечал З. Фрейд, – суть: перенесение в комическую ситуацию, подражание, переодевание, разоблачение, карикатура, пародия, костюмировка и др. Само собою разумеется, что эти приемы могут обслуживать враждебные и агрессивные тенденции. Можно сделать комичным человека, чтобы унизить его, чтобы лишить его права на уважение и авторитет».[500]

Именно так и воспринял Мартынов весь арсенал направленных против него Лермонтовым средств. Приходится удивляться не вызову Мартынова, а тому, как он, воспитанный, как и его противник, в понятиях сословной и воинской чести, мог длительное время сносить подобные насмешки. Любой бретер, которыми, по словам Лермонтова, был наполнен «кавказский Монако», не замедлил бы сделать вызов дерзкому насмешнику, что в сущности и предполагали многочисленные знакомы Лермонтова, когда описывали причины его гибели.

Возникает вопрос: на что рассчитывал Лермонтов в подобной ситуации? Для ответа на него необходимо снова обратиться к игре и игровому поведению как важным составляющим образа жизни людей лермонтовского круга и, в частности, общественной жизни Пятигорска лета 1841 года.

Лермонтов не был бретером и задирой. С Мартыновым его связывали отношения знакомства с юнкерской школы. Драться с ним из-за каких-то принципиальных разногласий он не

собирался. Следовательно, здесь имел место нетривиальный случай. Как известно, острота теснейшим образом связана с игрой. Она в сущности является разновидностью игрового коммуникативного поведения. У Лермонтова с юношеских лет сформировалось отношение ко многим явлениям жизни общества как к игре. Свою позицию в мире он воспринимал как агон. Нередко подобная установка выражалась бессознательно, переходила в разряд автоматизмов поведения.

Стычки, наподобие мартыновской, уже случались в жизни Лермонтова. А. Ф. Тиран приводит любопытный в этом отношении эпизод: «Он ‹Лермонтов› был страх самолюбив и знал, что его все признают очень умным; вот и вообразил, что держит весь полк в руках, и начинает позволять себе порядочные дерзости, тут и приходится его так цукнуть, что или дерись, или молчи. Ну, он обыкновенно обращал все в шутку».[501]

Будучи отличным стрелком и зная, что Мартынов из дуэльного пистолета стреляет плохо, Лермонтов и не думал придавать серьезного значений всей этой истории. Он воспринимал ее как игру. Однажды он смоделировал подобный конфликт в «Герое нашего времени», где игровых элементов в приключениях Печорина не меньше, чем у его творца. Лермонтов не считал Мартынова серьезным соперником и вообще воспринимал его личность как комически-театральную, как на карнавале: встает в позу, задирает нос без веских на то оснований – словом, играет роль.

Поведение Лермонтова накануне дуэли не укладывается в первичные представления о серьезности всей этой процедуры. Оно крайне удивляло его товарищей, вызывало недоумение у тех, кто знал о предстоящем поединке. Секундант Мартынова М. П. Глебов впоследствии рассказывал: «Он ‹Лермонтов› ехал ‹на поединок› как будто на званый пир какой-нибудь».[502] Поведение Лермонтова создавало впечатление, что его участие в дуэли – это одна из картин большого карнавального спектакля, который в это время готовился в Пятигорске и в подготовке которого Лермонтов принимал деятельное участие. Участниками дуэли уже было приготовлено шампанское, которое все они должны будут распить после ее благополучного окончания.

При этом Лермонтов занимался подготовкой бала в гроте. А уже после вызова, перед дуэлью он заезжал в ресторан Рошке в колонии Шотландка и в обществе помещицы Прянишниковой и ее племянниц устроил очередную мистификацию. «Лермонтов слушал. Смеялся и острил по обыкновению. О себе сказал, что едет на бой с гигантом-Мартышкой (прозвище Мартынова. – О. Е.) ‹…› и сочинил целый фантастический рассказ о том, как в дебрях

Кавказских гор ‹…› живут люди-обезьяны ‹…› Лермонтов самым серьезным тоном продолжал фантазировать ‹…»[503] И все это за несколько часов до дуэли!

Не взывает ни малейших сомнений мысль, что Лермонтов воспринимал дуэль не как серьезное и опасное предприятие, а как игру. Относительно исхода дуэли поэт также был настроен игриво-легкомысленно. ««…› И здесь он отнесся к нему ‹Мартынову› с высокомерным презрением со словами „Стану я стрелять в такого д… ‹…›“ – вспоминал его секундант А. И. Васильчиков.»[504]

Что касается уговоров товарищей Лермонтова примириться с Мартыновым, то они не привели к желательному результату. Уговорить Лермонтова не было возможности из-за *брони характера* поэта. Броня характера, или панцирь (термин психоаналитика Вильгельма Райха) означает психический защитный механизм, основанный на сопротивлении исходящим извне импульсам. Броня характера как поведенческая реакция складывается в результате выработки компромисса между собственными импульсами и социальными требованиями. Она удерживает невротическое равновесие индивида. Обычными средствами ее невозможно разрушить. «На этом сокрушились все наши усилия ‹…›», – признавался А. И. Васильчиков.[505] Таким образом, все три составляющие душевного склада Лермонтова – острота, игра, броня характера – образовали мощный психический комплекс, который вовлек поэта в водоворот драматических событий июля 1841 года.

Драма Лермонтова буквально *разыгрывалась* – это слово следует использовать не в метафорическом, а в прямом смысле. Переходы Лермонтова от «трагического балета» кровавой схватки на поле боя к опасным вылазкам с группой отчаянных «охотников», в которых жизнь порой не ставилась ни во что, а сами вылазки были сродни азартной игре, ставка в которой была жизнь, притупили в нем чувство самосохранения. А мирная жизнь в Пятигорске, в атмосфере пикников, балов, загородных прогулок, пирушек в кругу друзей и приемов в аристократических семействах обострила ощущение карнавальной феерии, где перемешались лица и маски, танцоры и бретеры, серьезность с игрой, а игра с дракой в форме дуэли.

Лермонтов рассматривал реальность как игру. А «она развивает суеверное почтение к форме в ущерб содержанию, а это может стать маниакальной страстью, соединяясь с духом этикета, сословной чести ‹…› Игра сама выбирает себе трудности и как бы *иррелизует* их ‹…› Если привыкнуть к такой несерьезности, можно впасть в заблуждение относительно суровости настоящих

испытаний ‹…› Реальность не столь деликатна».[506]

При всем том Лермонтов не догадывался, что Мартынов имеет серьезные намерения. Как вспоминал Д. А. Столыпин, Мартынов «откровенно сказал ему, что он отнесся к поединку серьезно, потому что не хотел впоследствии подвергаться насмешкам, которыми вообще осыпают людей, делающих дуэль предлогом к бесполезной трате пыжей и гомерическим попойкам».[507]

Последний акт этой полусерьезной, полулицедейской драмы разыгрался в ходе самого поединка. В момент дуэли противники заняли позиции по правилам. Лермонтов стал боком и закрылся пистолетом, приняв классическую позу дуэлянта, за которым второй выстрел. До последнего мгновения он думал, что дуэль будет игрой, разновидностью театрального представления, шуточной безделкой, после которой все ее участники выпьют шампанского, а соперники помирятся и забудут ссору. «А мы дома пир готовили, шампанское покупали, чтобы примирение друзей отпраздновать».[508]

Но проницательный глаз Лермонтова в последний момент дуэли заметил в поведении Мартынова, после команды «сходитесь», зловещие признаки, свидетельствующие о серьезности его намерений. Эту серьезность он воспринял двояко: как очередную выходку в духе «переодевания», подтверждающую позерство, дешевое лицедейство Мартынова, и как едва сдерживаемую неприязнь, граничащую с ненавистью, которая сконцентрировалась на спуске пистолета. Двойственный характер чувства Мартынова породил в Лермонтове такую же двойную реакцию. Презрительная усмешка, которая проступила на его лице, отражала всю гамму чувств поэта за несколько мгновений до рокового выстрела. Это была не та остроумная усмешка, которой Лермонтов разил все отрицательное, искусственное, пошлое, бездарное и ходульное в салонах и гостиных. В той насмешке всегда оставалась доля добродушия и снисхождения к порокам и слабостям «холодных полумасок». Тогда он хотел вышутить их мнимое величие и посмеяться над фальшивой самоуверенностью искренним, натуральным смехом. Проникнув наконец в коварный замысел Мартынова и уже не надеясь на благополучный исход поединка, Лермонтов выразил в своей последней усмешке всю свою творческую силу, на которую только способен человек «в минуту жизни трудную». В этом была его защита и ответ. (В «Герое нашего времени» Лермонтов неоднократно упоминает о пристальном, всматривающемся взгляде Печорина: «Я несколько минут смотрел ему пристально в лицо, стараясь заметить хоть легкий след раскаяния».) Трудно

было найти в то время живописца, который сумел бы постичь и верно выразить кистью гениальную реакцию Лермонтова в его предсмертный миг.

Казалось бы, мимические изменения – малозначительная деталь в картине такого смертельно опасного события, как дуэль. Тем не менее все немногочисленные свидетели поединка запомнили ее. Мало того – засвидетельствовали в поздних мемуарах («…› когда Лермонтов ступил на крайнюю точку, Мартынов спустил курок, и тот пал, успев вздохнуть раз, другой, и, как рассказывали, презрительно взглянул на Мартынова».[509]) Значит, она имела глубокий смысл и – главное – много говорила свидетелям конфликта. Возможно, она стала последней каплей, которая подтолкнула Мартынова сделать меткий выстрел. Ведь первоначально предрешенность исхода дуэли не была очевидна. Перед тем как обменяться выстрелами, соперники сконцентрировались на душевном поединке. И беззащитный перед ударом пули Лермонтов оказался победителем психологической дуэли. Энергетика его глаз, гипнотически действовавшая на его современников, поразила душу его врага до ее глубины: «Мой взор ‹…› как меч, как яд опасен»[510]; «этот взор был остановившаяся молния»[511]; «…› если начнет кого, хоть на пари, взглядом преследовать, – загоняет, места себе человек не найдет».[512] Мартынов, очевидно, не смог выдержать психологический заряд такой силы и отреагировал единственным доступным для него и безопасным оружием – пистолетным выстрелом.

Еще одна деталь этого в значительной степени психологического поединка помогает нам разобраться в его трагическом исходе. В среде боевых офицеров Мартынов считался неважным стрелком. И сделать смертельный выстрел на расстоянии двадцати шагов для него, по мнению круга знакомых ему людей, было делом непростым. К этому надо добавить неудобную позицию, в которой находился Мартынов и в которую секунданты его сознательно поставили – стрелять снизу вверх. Многоговорящая случайность, символически дополняющая картину дуэли и отношений ее главных участников:

Лермонтов снова оказался вверху, демонстрируя, хотя и невольно, свое превосходство над соперником. Поэтому удивляет безукоризненная точность его выстрела, сразившего поэта наповал. Поистине «в руке не дрогнул пистолет»! Это могло быть либо случайностью, либо следствие высокой концентрации воли стрелка в момент выстрела.

Склониться к последней версии заставляет психологическая составляющая поединка. Немой поединок вначале произошел

между двумя волями дуэлянтов. Психологическое поражение сняло все возможные колебания Мартынова относительно серьезности замысла и подтолкнуло его к решению отомстить обидчику. Вся психическая энергия сосредоточилась на этом выстреле и неизбежно должна была разрядиться в нем (психоаналитики даже называют это явление *оккупацией либидо*). От этого внимание и мускульное напряжение взаимодействовали так согласованно и уверенно, обеспечив максимальную точность выстрела.

В графическом наследии Лермонтова есть рисунок, изображающий дуэль. На нем соперники расставлены в контрастных положениях и позах. Один – метящийся, другой – неловко закрывающий грудь рукой и пистолетом. Поражает и вызывает сочувствие поза второго дуэлянта: его нелепо расставленные ноги, какой-то жалкий вид, неловкая и скорее всего бесполезная защита привлекают своей жертвенность. Напрашивается вывод, что совершается убийство. Это ощущение подпитывают и позы двух секундантов: оба выражают безнадежность и уверенность по поводу того, что́ произойдет через какое-то мгновение.

Скупыми штрихами Лермонтов мастерски передал напряжение последнего мгновения перед выстрелом. Рисунок настолько выразителен и недвусмысленно передает характер и смысл происходящего, что в нем трудно заподозрить некоторую в таких случаях театральность. Но жертва, изображенная в одном из дуэлянтов, – это отнюдь не Лермонтов во время своей первой

дуэли. Это один из тех образов, нафантазированных воображением Лермонтова-художника, который наверное имел не одного своего прототипа в действительности.

С Лермонтовым его сближает не трагическая незащищенность от более опытного и решительного врага, а лишь идеальная человечность и вера в доброе начало, проступающая сквозь эту незащищенность. Это доброе начало сохранялось в душе Грушницкого, когда перед выстрелом «вдруг он опустил дуло пистолета и, побледнев как полотно», промолвил «глухим голосом»: «Не могу».[513] Так до последней минуты думал и Печорин: он «был уверен, что ‹Грушницкий› выстрелит в воздух!»[514]

Эти параллели помогают глубже постигнуть психологический механизм поединка Лермонтова с Мартыновым: в графической и литературной форме словно разработаны возможные варианты будущих психологических реакций его участников и сам его исход. Их три и ни в коем случае не более: убийство (графика), справедливое наказание (роман) и месть (реальная дуэль). В зависимости от варианта возникает и соответствующее психологическое состояние дуэлянтов. Таким образом, закономерность дуэли Лермонтова с Мартыновым не совпадает психологически с гибелью поэта, так как последняя оказалась чистой случайностью. «Так и решили, что Мартынов уж никак не попадет. Ему стрелять, как обиженной стороне, а Михаил Юрьевич и совсем целить не станет. Значит, и кончится ничем».[515] Но как верно отметил П. К. Мартьянов, «это был случай вне всякой человеческой предусмотрительности: убийство предусмотреть нельзя».[516]

Глава десятая

Психологический тип Лермонтова. Широкое и узкое понимание типа. Подчиненные психические функции. Их роль в жизни Лермонтова и их выражение в художественном творчестве

Только теперь, в конце нашего исследования, мы подошли к его главной части – определению *психологического типа Лермонтова*. Для этого мы должны еще раз, только уже на уровне имеющегося знания о сущности и динамике его душевной жизни, бегло просмотреть все факты из нее. Такая процедура потребуется как для выяснения психологической типологии, так и с целью более подробного анализа дифференцированной и подчиненной психических функций поэта. Причем сразу следует пояснить, что́ мы в настоящей главе понимаем под психологической типологий.

До сих пор мы рассматривали личность Лермонтова во всем многообразии ее психологических характеристик: наследственность, конституциональные признаки, руководящая личностная идея и т. п. С этих позиций Лермонтов предстал как оригинальная личность, как особый тип во всех проявлениях его душевной жизни. Это психологическая типология в широком смысле. В данной главе нас будет интересовать более узкое определение психологического типа, в том смысле, который вкладывала в него юнгианская школа психоанализа, а именно: обусловлена ли судьба Лермонтова *объектами* его интереса или его собственной внутренней жизнью, то есть его собственным *субъектом*. С этой точки зрения мы и будем рассматривать принадлежность Лермонтова к конкретному психологическому типу.

Аналитическая психология выделяет два психологических типа – интровертный и экстравертный. Каждый из типов ориентируется с помощью психических функций, которых насчитывается четыре. Причем у каждого индивида есть наиболее развития, дифференцированная функция и три подчиненные. Эти функции – *мышление, ощущение, чувство, интуиция*.

Таким образом, когда мы хотим определить психологический тип личности, то говорим не «он экстраверт» или «он интроверт», а «это экстравертный мыслительный тип» или «это интровертный интуитивный тип», подчеркивая тем самым наиболее развитую психическую функцию у данной личности. Следовательно, всего насчитывает восемь типических разновидностей. Из них мы и должны выбрать ту, которая соответствует психической организации Лермонтова.

Возникает законный вопрос: что это дает для понимания

личности Лермонтова как психологической индивидуальности и поможет ли знание этой особенности лермонтовской душевной организации лучше понять его творчество? Ответ на первую часть вопроса дает все предшествующее исследование: ведь психологический тип интегрирует все составляющие душевной жизни Лермонтова и одновременно определяет ее направленность. «И факт различных типических установок является перворазрядной проблемой не только для психологии, но и для всех тех областей науки и жизни, в которых психология играет решающую роль».[517]

Что касается художественного творчества, то здесь мы можем говорить только о фактах, не относящихся к его эстетической сущности. С этой позиции знание психологического типа Лермонтова поможет лучше понять природу и механизм изображенных поэтом конфликтов, разобраться в характере и направленности его лирических и лиро-эпических произведений, особенностей его поэтического мышления. Примером может служить личность Печорина. Все помнят длинную эпитафию этого героя о роли конфликтов детства в формировании его характера («Да, такова была моя участь с самого детства»). Аналитическая психология помогает увидеть, как при ненормальных условиях в детстве была переориентирована индивидуальная типическая предрасположенность героя. От рождения он был экстравертом («Я был готов любить весь мир…»), но его типа был искажен воспитанием, и Печорин стал интровертом. «При ненормальных условиях, то есть когда мы имеем дело с крайними и поэтому ненормальными установками матерей (здесь мать могут заменять другие члены семьи, окружение в целом. – О. Е.), детям может быть навязана относительно однородная установка, причем насилуется и индивидуальное предрасположение, которое, может быть, выбрало бы другой тип, если бы извне не помешали ненормальные влияния ‹…› исцеление возможно лишь при условии выявлений той установки, которая естественно соответствует данному индивиду».[518]

Специальный анализ поможет разобраться в сущности многих других проблем и конфликтов, поставленных и изображенных Лермонтовым. Но это задача отдельного исследования. Нас в данном случае интересует исключительно личность самого Лермонтова.

Сопоставляя биографические данные, а также принимая в расчет его художественное творчество, можно сделать вывод, что Лермонтов принадлежал к *экстравертному интуитивному* типу. Для данного типа свойственна психологическая установка на внешние объекты. Но поскольку интуиция – процесс

бессознательный, то в сознании интуитивный экстраверт внимательно всматривается, созерцает, а затем, активно и творчески воздействуя на объект своего внимания, извлекает из него для себя необходимое. Интуитивный экстраверт в своей практической деятельности всегда стремится ухватить в жизни полноту *возможностей*. Интуиция «постоянно ищет исхода в новых возможностях внешней жизни. Каждая жизненная ситуация в самый короткий срок становится для интуитивной установки тюрьмой. Гнетущей цепью, заставляющей искать освобождения и разрешения».[519] «‹…› Лермонтов вообще, а в молодости в особенности, постоянно искал новой деятельности и, как говорил, не мог остановиться на той, которая должна бы его поглотить всецело, и потому, часто меняя занятия, он, попадая на новое, всегда с полным увлечением предавался ему».[520] Для интуитивного экстраверта неприемлема стабильность, status quo, общепризнанные условия существования. Он постоянно ищет в жизни новые объекты интереса, но оставляет их, как только убеждается в отсутствии дальнейшей перспективы для себя в этих объектах. Он предпочитает даже не вспоминать о них («И не жаль мне прошлого ничуть»).

Поскольку интуиция – бессознательная психическая функция, то в качестве сознательной *вспомогательной* функции этот тип имеет *функцию суждения* (мыслительную). «Из этих смешений возникают хорошо знакомые образы, например ‹…› художественная интуиция, выбирающая и изображающая свои картины при помощи суждения ‹…›»[521]

Обычно психологический тип у человека проявляется уже в детские годы. Эта тенденция была свойственна и Лермонтову. Экстравертная установка (ориентация на внешние объекты) отличала его интересы, увлечения, игры и поведение. Лермонтов был «беспокойной натурой», «почти всегда весел», играл в шахматы и военные игры, имеющие всегда несколько планов.[522] Уже в детстве проявилась его склонность менять увлечения, когда он извлекал для себя из игры все возможное, а затем устремлялся в поисках нового заманчивого предприятия, сулившего массу привлекательных возможностей. Так он попеременно увлекался созерцанием кулачных боев, военными играми, имитировавшими реальную схватку с противником, лепкой военных сражений и сцен охоты – всего того, что может захватывающе действовать на детское воображение и что побуждает к активному действию в игре и фантазии.

Параллельно игровым ситуациям психическая установка реализовывалась в фактах повседневной жизни, в которой маленький Лермонтов проявлял настойчивость в достижении

своих желаний – властвовать над объектами и стремиться новым и новым их «захватам». «Самым ранним знаком экстраверсии у ребенка, – писал Юнг о детях данного типа, – является его быстрая адаптация к окружающей среде и то необычное внимание, которое он уделяет объектам, в особенности тем эффектам, которые он на них оказывает. Страх перед объектами минимален – ребенок живет и перемещается среди них с уверенностью. Его способность к пониманию быстрая ‹…› Развивается он более быстро, чем интровертный ребенок, так как он менее рефлективен и обычно бесстрашен. Он не чувствует преграды между собой и объектами и может поэтому играть с ними свободно и учиться через контакт с ними. Ему нравится доводить свои начинания до крайности; он высказывает склонность к риску».[523]

Активность как основная черта характера Лермонтова проявилась и на следующем жизненном этапе. В университете он скоро почувствовал стесняющие его былую свободу узы программных требований, учебного режима и контроля. Это противоречило его натуре. И в стихотворении «1831-го июня 11 дня» он пишет:

Так жизнь скучна, когда боренья нет ‹…›
Мне нужно действовать, я каждый день
Бессмертным сделать бы желал, как тень
Великого героя, и понять
Я не могу, что значит отдыхать.[524]

Однако творчество Лермонтова этого периода наполнено субъективным переживанием, слабо или зачастую никак не связанным с его исключительной внешней активностью (участие в балах, маскарадах, посещение театров, званых обедов и приемов в разных домах Москвы). Подспудно его мысль (как подчиненная психическая функция) проделывает творческую работу в поэтической сфере. Здесь он ставит принципиальные вопросы, которые в его практической жизни вытеснены в область бессознательного. Вот почему многие близкие и знакомы Лермонтова отмечали несоответствие духа его поэзии образу его жизни и характеру поведения.

Некоторые из них находили объяснение такого контраста склонностью следовать модному стилю эпохи (байронизм). На самом деле это была исконная черта его психологического типа. ««…› Экстравертный человек пытается всюду пробиться ‹…› принимая свои ориентированные на объект желания за сознательное жизненное право ‹…› однако ему приходится

удостовериться в том, что именно его субъективные чувства и мысли всюду ему становятся поперек дороги. Его внутренний психологический мир гораздо сильнее влияет на него, чем он сам это предполагает. Он сам этого не видит, но внимательные наблюдатели вокруг замечают личную *преднамеренность* его стремлений. Поэтому он должен поставить своим основным и неизменным правилом – обращаться к себе с вопросом: „Чего я, собственно говоря, желаю? Какое мое тайное намерение?“»[525] Это – интровертная фаза экстраверта.

Психологический тип Лермонтова как интуитивного экстраверта легко продемонстрировать на смене его жизненных приоритетов. За десять лет взрослой жизни Лермонтов поменял пять социальных объектов своего интереса. Вначале он связывал свою судьбу со сферой знаний – с университетом. Но светская жизнь давала ему больше возможностей (как он это вначале предполагал) для удовлетворения его жизненных притязаний. Университет не откроет ему двери в высшее общество, которое он в ту пору считал ступенью к славе. Поступление в военное учебное заведение сулило больше *возможностей* (гвардия, избранный круг, блеск военного мундира, имевшего тогда высочайшую социальную цену). Но тот и другое разочаровало его своим однообразием: светское общество – традициями и привычками, которые для экстраверта обладают символом навязчивости; армейская среда – дисциплиной и субординацией, которая органически чужда данному типу.

Внутри армейской среды Лермонтов временно находит отдушину в действиях, связанных с опасностью и риском. Они открывают ему новую возможность отличиться и отомкнуть замкнутое пространство парадно-казарменной тюрьмы. Подобные действия в сущности равноценны светской инициативе в организации балов, пикников и других мероприятий в том же духе. Но уже вскоре после первой дуэли Лермонтов начал задумываться о неудобствах светской и военной жизни, которые больше не сулили ему новых возможностей, кроме извечно повторяющегося круговорота удовольствий, интриг, похождений.

Его взоры были устремлены в двух альтернативных направлениях – на литературу как сферу профессиональной деятельности и на путешествия на Восток, открывающей перед ним богатство другой цивилизации. Поэтому он целенаправленно стремился в последний год жизни, через бабушку, выйти в отставку. «…› Если интуиция занимается внешними объектами и чутьем выискивает внешние возможности, то он берется за такие профессии, где он может развить свои способности наиболее многосторонне».[526]

Мыслительная функция, являясь подчиненной у Лермонтова как интуитивного экстраверта, образовывала в его бессознательном инфантильно-архаические мысли и чувства, иногда мистического характера. Они находили свое выражение в его художественной «демонологии» и частых предчувствиях смерти. Все это служит показателем вытесненных ощущений реальности. Для Лермонтова как интуитивного экстраверта весьма показателен характер его увлечения женщинами определенного типа. Последний можно отнести к архаическому типу «опасных женщин». История с одной из них имела место в ранний период взрослой жизни поэта. «Раз, в откровенном разговоре со мной, – вспоминал А. М. Меринский, – он рассказал мне план романа ‹…› в нем ‹…› описывалась первая любовь с женщиной с сильным характером, что раз случилось с самим поэтом в его ранней юности, как он сам мне о том рассказывал и о чем, кажется, намекает в одном месте записок Печорина».[527] Вот это место в «Герое нашего времени»: «‹…› Один раз ‹…› я любил женщину с твердой волей, которую никогда не мог победить, – и то, может быть, если б я ее встретил пятью годами позже, мы расстались бы иначе…»[528]

Подобные ситуации являются типичными для интуитивного экстраверта. ««…› Интуитивный внезапно пленяется в высшей степени неподходящей ‹для него› женщиной ‹…› И притом вследствие того обстоятельства, что это лицо затронуло в нем архаическую сферу ощущений. Из этого вырастает бессознательная навязчивая прикрепленность к объекту, отличающаяся ‹…› несомненной безнадежностью ‹…› Он ‹этот тип› претендует на свободу и несвязанность ‹…› ибо подвергает свои решения не рациональному суждению, а исключительно и единственно восприятию случайных возможностей. Он освобождает себя от ограничений, идущих от разума ‹…›»[529]

Последнее обстоятельство оказало громадное воздействие на течение и исход конфликта Лермонтова с Мартыновым. Поэт отказывался рационально проанализировать сложившуюся ситуацию и все время находился под воздействием основной психической функции. Его мысль скользила по поверхности тех фактов и предстоящих событий, которые не сулили ему открывающихся возможностей. Поэтому он пренебрег уговорами, советами и предостережениями близких, предупреждавших его о рисках. Ведь риск – это не возможность, а ограничение.

Имеется еще одно частное, но многоговорящее наблюдение аналитической психологии над личностями интуитивно-экстравертного типа. Применительно к Лермонтову данное наблюдение имеет особое значение. Оно относится к области его

визуальной реакции – движению его взгляда. «Часто уже по глазам можно определить, принадлежит ли человек к интуитивному типу или нет», – писал в этой связи Юнг.[530] Мы уже отмечали душевную динамику Лермонтова в момент дуэли, выраженную в его взгляде. На этот счет были противоречивые свидетельства очевидцев, вызванные скорее всего разными акцентами на деталях поведения поэта перед выстрелом. Но как ни странно это покажется, разные ракурсы обозрения помогают более или менее точно восстановить подлинную картину. Первоначально «спокойное, почти веселое выражение, которое играло на лице поэта»[531] и отражало его исконную предрасположенность обращать внешний и внутренний взоры на новые возможности, сменилось на миг направленным взглядом на выражение лица и глаз Мартынова. «Наблюдая за выражением лица и глаз человека интуитивного типа, вы обнаружите, что взгляд его, рассеянный подобно лучам света, скользит по поверхности вещей, ни на чем не сосредоточиваясь, чтоб охватить все вокруг в его полноте, и среди множества воспринимаемых вещей глее-то на периферии своего поля зрения человек замечает нечто; это и есть *чутье*».[532]

С позиции большого художника и тонкого психолога подобную картину более обстоятельно нарисовал И. С. Тургенев в воспоминаниях о Лермонтове, которого он видел на маскараде в Благородном собрании под Новый год. Здесь его описание по глубине проникновения в ситуацию не уступает анализу психоаналитика: «‹…› какой-то сумрачной и недоброй силой, задумчивой презрительностью и страстью веяло от его смуглого лица, от его больших и неподвижно-темных глаз ‹…› Слова „Глаза его не смеялись, когда он смеялся“, ‹относящиеся к Печорину› – действительно, применялись к нему ‹…› он ‹…› поочередно обращал на них ‹танцующих› свои сумрачные глаза. Мне тогда же почудилось, что я уловил на лице его прекрасное выражение поэтического творчества».[533]

По контрасту интересно понаблюдать за другими типами визуальной реакции, описанной Лермонтовым в «Герое нашего времени». Вернер – и как личность, и как профессиональный врач – представляет противоположный, *ощущающий экстравертный* тип. Обычно у представителей данного типа «‹…› зрачки ‹…› глаз сужены, взгляд сосредоточен на определенной точке».[534] Лермонтов следующим образом описывает взгляд Вернера: «Его маленькие черные глаза, всегда беспокойные, старались проникнуть в ваши мысли».[535]

Лермонтовская характеристика типических особенностей героев не ограничивается деталями. Она распространяется и на

базовые особенности представленных им в романе типов. В первую очередь это относится к линии жизни Печорина. Она такая же кривая, как и у Лермонтова, и по-своему отражает его интуитивно-экстравертную установку: поиск объектов, открывающих новые *возможности*, вплоть до рисков, связанных с опасностью для жизни.

И наконец последний уровень, на котором нашла выражение психологическая типология Лермонтова, – это его творчество. Точнее – смена объектов творческих интересов. Мы отметили как коренное свойство интуитивного экстраверта его стремление постоянно искать новые *возможности* во внешней жизни. Человек данного типа признает *относительную* ценность во всем хорошо обоснованном, устойчивом и общепринятом. В творческой области Лермонтова наблюдается почти такая же динамика интересов и приоритетов, как и в социальной жизни.

Увлекаясь образом Демона с четырнадцати лет, поэт в «Сказке для детей» не только отказывается от своей излюбленной темы, но и дает своему увлечению нелицеприятную оценку:

> То был безумный, страстный, детский бред.
> Бог знает где заветная тетрадка?
>
> ‹…› и этот дикий бред
> Преследовал мой разум много лет. [536]

Редко так отрекаются от излюбленного образа – но не интуитивные экстраверты.

В период пребывания в Школе гвардейских подпрапорщиков и юнкеров традиционная муза Лермонтова замолчала. Два года (!) он почти не писал стихов в том духе, который был свойствен юному поэту. Зато у него возник новый объект интересов – «юнкерский» лиро-эпический жанр, открывавший перед ним небывалые возможности в освоении карнавальной фольклорно-литературной традиции. Увлечение им продолжалось вплоть до 1836 года. Затем снова наступает охлаждение и короткое увлечение исторической темой («Бородино», «Песня про купца Калашникова…», обе 1937 года). И это не просто смена стилей или литературных манер, вызванная сугубо художественными интересами. В подобной динамике в полной мере отражается и типологическая установка, заставлявшая поэта периодически менять объекты своего творческого интереса.

Лермонтов – человек и Лермонтов – писатель неотделимы в сфере психической жизни. Перемена творческой установки служила выражением изменившейся социальной ситуации с ее

новыми объектами социального интереса поэта.

Глава одиннадцатая

Нервический характер в изображении Лермонтова. Отражение в «Герое нашего времени» душевных конфликтов автора. Проблемы игры, воспоминаний детства, стремления к власти в романе

В заключительной главе нашего исследования мы рассмотрим, как основные проблемы душевной жизни Лермонтова, его психологический и жизненный опыт отразились в главном его произведении – романе «Герой нашего времени». Сейчас трудно сказать, был ли сам Лермонтов невротиком. Факты свидетельствуют о том, что у него вполне могли быть невротические предрасположенности, хотя дело до явного невроза, может быть, и не дошло. Но в романе Лермонтов бесспорно показал невротическую личность. С позиций психоаналитического подхода к личности Лермонтова важно то, что он спроецировал ряд своих душевных конфликтов на главного героя своего романа. Печорин во многом автобиографический образ. Поэтому его интерпретация поможет внести последние штрихи в психологический портрет поэта.

Раскрытию свойств характера и мотивов поведения Печорина способствует то обстоятельство, что часть романа написана в форме дневника, в котором герой указывает на истинные истоки своих душевных конфликтов. Для научного анализа важным является как *интерпретация Печориным* сущности этих конфликтов, так и их *подлинное происхождение* независимо от их понимания героем.

Печорин относит происхождение дурных свойств своего характера к детству в знаменитом монологе «Да, такова была моя участь с самого детства!» В другом месте своего журнала он признается, что воспоминания имеют над ним огромную власть. В обоих случаях высказывания героя согласуются с выводами индивидуальной психологии о том, что «содержание и эмоциональная окраска детских воспоминаний, „избираемых“ человеком из огромной массы для того, чтобы объяснить направление своей личности, очень важны». Душевные конфликты, пережитые Печориным в детстве, сформировали его нервический характер и руководящую личностную идею. «Из детского чувства неполноценности, – как пишет А. Адлер, – произрастает раздраженное стремление к власти».[537] Эти два душевных свойства – детский невроз и стремление к власти – определили всю дальнейшую линию жизненного поведения лермонтовского героя. Невротический склад печоринской натуры отмечают и другие персонажи романа, в том числе действующие

за пределами его дневниковой части. Максим Максимыч говорит о странностях, истоки которых для него темны, но выражение их бросается в глаза. И это не удивительно, так как «у нервозных людей, – согласно теории и практике индивидуальной психологии, – нет абсолютно новых черт характера, у них нет ни одной черты, которая не встречалась бы у нормального человека. Но невротический характер бросается в глаза, он более явственный ‹…›».[538] Ни Максим Максимыч, ни сам Печорин просто не понимают, несмотря на весьма точные наблюдения, того, что «странности» поведения являются у него компенсацией невротического чувства неполноценности, которое сам герой квалифицирует как нравственную ущербность («Я сделался нравственным калекой»).

В пространном монологе повести «Княжна Мери» Печорин перечисляет душевные свойства, которые возникли у него в результате конфликтов детства: «Все читали на моем лице признаки дурных свойств, которых не было; но их предполагали – и они родились ‹…› никто меня не ласкал, все оскорбляли: я стал злопамятен; я был угрюм, – другие дети веселы и болтливы; я чувствовал себя выше их, – меня ставили ниже. Я сделался завистлив».[539] «Форма и содержание невротической ориентации рождаются из впечатлений ребенка, который чувствует себя обиженным. Эти впечатления, неизбежно возникающие из изначального чувства неполноценности, вызывают *агрессивную позицию,* цель которой – преодоление одной большой неуверенности. В этой агрессивной позиции находят свое место все попытки ребенка, которые обещают возвышение его личностного чувства ‹…› *Все проявления невроза происходят из этих подготовительных средств, которые устремлены к конечной цели – к превосходству*» (выделено мной. – *О. Е.*).[540] «…Дети, – как свидетельствует индивидуальная психология, – не выражают свое стремление к власти над другими явно, а скрывают его под личиной заботливости и любви и занимаются своим делом под обманчивой маской. ‹…› Неприкрытое стремление к власти и уверенность в себе может повредить развитию ребенка и превратить мужество в дерзость ‹…›, мягкость в утонченную стратегию, целью которой является полное доминирование».[541] Что и происходит с Печориным в зрелые годы.

Связанность жесткой социологической схемой не позволяла ранее исследователям выйти из порочного круга социологических детерминант. В прежней социальной психологии не было того, что могло бы истолковать образ из его личностных психологических предпосылок. Все объяснения сводились к эпохе и методу романтизма. Аксиологически лермонтовский герой во

всех интерпретациях оказывался жертвой обстоятельств, условий, но никогда – собственного выбора, который кроется в его душевных глубинах.

Стремление найти оправдание взрослым порокам в дурном воспитании, полученном в детстве, характеризует героя как невротическую личность. «‹…› Вряд ли найдется невротик, который не любил бы фиксироваться на бедах прошлого и купаться в самособолезнованиях. Очень часто его невроз состоит в возвращении назад и в постоянном самооправдании на основании прошлого».[542] Одновременно подобные представления являются и распространенным предрассудком обыденного сознания. Недаром версию Печорина по-своему истолковывает Максим Максимыч: «Только Григорий Александрович, несмотря на зной и усталость, не хотел воротиться без добычи; видно, в детстве был маменькой избалован…»[543]

Черты детского характера и поведения в самом Лермонтове замечали многие его современники. Они расценивали их по-разному, склоняясь то к нейтральной («школьничество»), то к резко отрицательной оценке («имел вид злого ребенка, избалованного, наполненного собой, упрямого»). Это были своеобразные отголоски домашнего воспитания, но они никогда не давали Лермонтову повода (по крайней мере подобный мотив нигде не зафиксирован) делать жесты в сторону прошлого. У Печорина «детский комплекс» вырастает в большую жизненную проблему. «Невротики обладают душой ребенка, не согласного соблюдать произвольные ограничения, смысла которых они не понимают ‹…›»[544]; «‹…› Невроз есть интенциональная адаптация всей персоны ко всему своему прошлому, своему настоящему, к видимым образам своего будущего. Можно сказать, что для тотальности прожитой жизни и восприятия мира (через отдельную якорную стоянку) этот материал становится невыносимым: либо истерический „стиль“, либо невозможность жить».[545]

Откровения Печорина всегда заслуживали сочувствие читателей и критиков. При их посредстве создавался его образ – жертвы обстоятельств, богатой натуры, не сумевшей реализовать свои задатки, «нравственного калеки», в котором воспитание убило все положительные порывы. Однако при этом редко обращали внимание на важную деталь: Печорин называет свой монолог перед княжной Мери эпитафией. Это риторический жанр, а в его устах он приобретает все признаки самооправдания и самовосхваления. Подобный прием свойствен невротическим личностям: «‹…› Их неврозы происходят из относящихся к первым

годам детства переживаниям ‹…› которые они считали незаслуженными и могли расценивать как несправедливый ущерб их персоне. Преимущества, которые они выводили из этой несправедливости, и следующее отсюда непослушание немало содействовало обострению конфликта, позднее приводящего к возникновению невроза».[546]

Объясняя противоречия своего характера душевными конфликтами детства, Печорин, однако, строит свой жизненный план не с оглядкой на прошлое, а в расчете на будущее. Поэтому все его экстравагантные поступки следует рассматривать не каузально, а телеологически. «Невротической психикой управляют не воспоминания, а фиктивная конечная цель, которая *использует воспоминания практически,* в форме готовностей и черт характера».[547] Такой целью для Печорина становится жажда власти над другими людьми. ««…› Честолюбие у меня подавлено обстоятельствами», – признается герой в дневнике, – но оно проявилось в другом виде, ибо честолюбие есть не что иное, как жажда власти, а «первое мое удовольствие – подчинять моей воле все, что меня окружает…». «…Признак невроза, его отличие от нормы как раз и состоит, – согласно глубинной психологии, – в тенденции проявить свое превосходство всеми средствами».[548]

Это обстоятельство не было отмечено современной Лермонтову критикой, но не осталось без внимания со стороны читателя 1840-х годов. Так, сестра Николая I Мария Павловна совершенно правильно назвала коренное свойство характера Печорина: «В сочинениях Лермонтова, – писала она, – не находишь ничего, кроме стремления и потребности вести трудную игру за властвование, одерживая победу посредством своего рода душевного индифферентизма».[549]

Детские впечатления Печорина не ограничиваются исключительно душевными конфликтами. Из детства герой вынес и представления о своей социальной роли. Тот факт, что Печорин, подробно останавливаясь на дурных последствиях воспитания, не упоминает о родителях, является показательным. Он не фиксирует на родителях свои невротические симптомы. Это дает основание предполагать раннее освобождение героя от их влияния, ранний разрыв семейных уз. Но свобода не приводит героя к психологическому оздоровлению. Разрыв произошел, вероятно, до завершения процесса индивидуации (психологического самоосуществления), скорее всего на его первичной стадии. Вместо того чтобы в процессе прохождения длительного пути психологического самоосуществления постепенно и безболезненно освободиться от психологической

зависимости от родительского авторитета и одновременно приспособиться к жизни в обществе, к его требованиям и обязанностям, Печорин, вследствие резкого разрыва, получает душевную травму, которая навсегда закрепляет в его сознании образ семьи как миниатюрной модели общественного организма, к которому надо вставать в такую же позицию, как и к семье. В этом кроется причина постоянного бегства Печорина от общества и понимания его как деспотического и враждебного свободной индивидуальности устройства. Как в душевной жизни психическая энергия героя искала обходные пути и тем самым приводила к душевным конфликтам, так и в обыденной жизни он стремился к достижению цели в обход общепринятой траектории движения общественного человека. С этой точки зрения композиция романа также отражает искривленность душевного и жизненного пути героя.

К началу сюжетного действия романа руководящая личностная идея Печорина не только сформировалась, но и неоднократно проверялась на практике. Ее сущность заключалась в «желании быть вверху». В психологии неврозов «низ» служит проявлением чувства неполноценности, «верх» – ощущением фиктивной конечной цели «… В смене и колебании психических проявлений обнаруживается то „низ“, то „верх“».[550] Следствием петербургских похождений Печорина была его высылка на Кавказ: он оказался «внизу». Но частично это падение было компенсировано. Кавказ, будучи «низом» в социально-иерархическом отношении, является «верхом» в плане географическом. Не случайно в Пятигорске Печорин «нанял квартиру ‹…› на самом высоком месте, у подошвы Машука».

Стремление доминировать, быть «вверху» руководит и отношениями Печорина в любви. Невротик «привносит в любовь старые предрассудки ‹…› и поступает так, как будто любовь должна оберегать защиту его идеи, триумф его взвинченного идеала превосходства, а не подарить новую реальность – дружбу и единство с другой личностью».[551] В дневнике Печорин признается: «А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! ‹…› Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую все, что встречается на пути…».[552]

«Нервозный человек не способен к ‹подлинной› любви ‹…›, потому что его застывшие готовности служат его фикции, *воле и власти, а не социальной жизни*».[553]

Невротический характер Печорина проявляется и в его отношениях с другими главными персонажами его дневника, прежде всего с Вернером и Грушницким. С Вернером Печорин

сошелся не потому, что у них много общего, например, в образе мыслей и отношений к «водяному обществу», как утверждает герой. Напротив, они во многом противоположны. Печорин признает, что «к дружбе не способен: из двух друзей всегда один раб другого, хотя часто ни один из них в этом себе не признается» (т. е. один «вверху»). В отношениях с Вернером Печорину принадлежит бесспорное первенство. Он и здесь оказывается «вверху». И выбор Печорина не случаен. Вернер во всем ему уступает: он беден, некрасив, низкого происхождения, растерял клиентуру. Вернер обуреваем той же идеей, что и Печорин, – попасть «наверх». С Печориным он тягаться не может, и это внутренне понимают оба.

С Грушницким Печорин не мог быть в тесных отношениях не потому, что тот ниже его по уму (Печорин признает за ним много достоинств: остроумие, храбрость, добрые свойства души), а Вернер – умнее, а потому, что в обществе Грушницкого он не может первенствовать. В этом он признается с самого начала: «Я его также не люблю: я чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дороге, и одному из нас несдобровать».

У Грушницкого много свойств, которых нет у Вернера, но есть у Печорина: привлекательная внешность, высокое происхождение, «занимался целую жизнь одним собой». Даже в речи Печорина и Грушницкого есть одна общая фраза (Печорин: «они ‹жены местных властей› привыкли на Кавказе встречать под нумерованной пуговицей пылкое сердце и под белой фуражкой образованный ум»; Грушницкий: «И какое им ‹московской знати› дело, есть ли ум под нумерованной фуражкой и сердце под толстой шинелью?»). Грушницкий не позволил бы в дружбе с Печориным оказаться в подчиненном положении, «внизу»; не потерпел бы этого и Печорин. Но *с* Вернером Печорину не надо соперничать за первенство: Печорин и так почти во всем превосходит его. И слова Печорина о том, что они с Вернером «друг друга скоро поняли и сделались приятелями», нельзя понимать как равенство в отношениях. Печорин и Вернер тяготеют друг к другу как невротические характеры.

Вернер не может претендовать на равенство там, где оно невозможно в силу социального происхождения и природного первородства Печорина. Это воспринималось в той среде как само собой разумеющееся.

Ошибка в том, что часто читатель и исследователь слишком доверяются словам Печорина, отвлекшись от социально-исторических и культурных реалий времени. Мешает пониманию и закрепившийся в сознании положительный образ Вернера и отрицательный Грушницкого. Нельзя забывать, что образы обоих

знакомых Печорина создаются им самим, а дневник – это субъективнейший жанр. Проницательность, понимание друг друга с полуслова Печорина и Вернера отнюдь не являются показателем равенства обоих в их отношениях. Следует также помнить, что Грушницкий для Печорина всегда неудобный соперник. Необходимо принимать в расчет и девальвирующую тенденцию в оценке Печориным Грушницкого. С самого начала их знакомства между ними установились отношения соперничества за первенство в армейском кругу и «водяном обществе». Только Грушницкий в этом соперничестве шел прямой дорогой, а Печорин – обходной.

В дневнике Печорин хотя и старается быть искренним, но не может поменять свою негативистскую позицию по отношению к конкуренту. Все положительные свойства Грушницкого он старается умалить, а отрицательные – усилить. Если бы Грушницкий был таким ничтожеством, каким его представляет традиционное прочтение романа, он не занимал бы такого важного места в журнале Печорина и в истории его пятигорских приключений. Личность самого Печорина умалилась бы вследствие соперничества с таким незначительным характером. Вопрос о первенстве решает не ум, смелость и моральное превосходство Печорина, а сословный институт дуэли, который изначально уравнивает соперников.

Вернер тоже невротик. Но истоки его невроза иные, нежели у Печорина. Если у последнего невроз сформирован семейным укладом и отношениями (деспотические родители и как реакция на них – ранний мужской протест), то Вернер стал невротиком в силу органических дефектов (детский рахит, врожденная хромота, слабая физическая конституция) и низкого социального происхождения. Его невроз сформировался как компенсаторная психическая реакция на нарушения и обусловил всю линию жизненного поведения. Физическая неполноценность породила защитный механизм в виде скептицизма и злоязычия даже по отношению к порядочным людям («под вывескою его эпиграммы не один добряк прослыл пошлым дураком»); социальная неполноценность сформировала мечты о миллионах и насмешки над состоятельными пациентами.

К интересным выводам приводит сопоставление трех персонажей романа – Печорина, Грушницкого и Вернера – в свойственной им всем установке стремиться наверх. Грушницкий как человек с абсолютно здоровой психикой идет к цели прямой дорогой. Псевдоромантические позы, которые он принимает, являются лишь данью моде. В то же время Печорин и Вернер следуют к ней обходным путем, что свойственно невротикам.

Печорин определил жизненную цель Грушницкого как стремление «сделаться героем романа». И в эту оценку он вкладывает отрицательный смысл. Для нервозных типов «характерна тенденция девальвировать людей и обстоятельства». Но сам Печорин уже стал таким героем во мнении других людей, хотя и невольно. Вернер сообщает Печорину: «Княгиня стала рассказывать о ваших похождениях, прибавляя, вероятно, к светским сплетням свои замечания»; «В ее ‹Мери› воображении вы сделались героем романа в новом вкусе».

Вернер слывет в кругу молодежи Мефистофелем, и это книжное прозвище льстит его самолюбию: не в силах преуспеть в жизненной цели – возвыситься богатством и положением, – он развивает в себе девальвирующую тенденцию, при помощи которой стремится обесценить те ценности и авторитеты, которые ему недоступны. Для этого он так же, как и Грушницкий, использует книжно-театральные штампы – неизменно черный цвет одежды и модные в то время желтые перчатки, а кроме того – линию поведения (внешне скептик, в душе поэт). Как все невротики его типа, он не чужд сентиментальности («плакал над умирающим солдатом»), непрактичен в жизни («для денег не сделал бы лишнего шага»), хотя ставит цель разбогатеть. Невротический склад характера превращает цель Вернера – подняться наверх ценой больших денег – в жизненную фикцию. Если Грушницкому свойственно прозаическую жизненную цель – добиться успеха у женщин – облекать в псевдоромантические формы, характерные для коллективного сознания среды и эпохи, то Печорин и Вернер стараются обесценить то, что во мнении большинства представляет безусловную ценность (разговор в «философско-метафизическом направлении» в кружке молодежи, частые беседы «об отвлеченных предметах»).

Вернер находится в неявном, но безусловном подчинении у Печорина. Это происходит невольно и незаметно для самого Печорина. Вернеру льстит дружба с Печориным, родовитость, внешность, авторитет и авантюризм которого как бы служат компенсацией того, чего у него нет. Обаяние и власть личности Печорина настолько велики, что профессиональная и человеческая проницательность Вернера бессильны противостоять им. Вернер не только подпадает под влияние Печорина, но и становится орудием в его руках: сообщает важные для Печорина сведения, действует в обществе по его наущению.

На персонажей романа, да и на читателей всегда безотказно действовала безукоризненная логика Печорина, система его доводов, аргументация при объяснении своих поступков и душевных движений. В ней виделось преобладание рассудочного

начала, которое по традиции, идущей от Просвещения, считалось главным орудием познания мира и человека. При этом все поступки Печорина, не укладывавшиеся в логику, приписывались его социальной ущербности. *Способ* же *рассуждения* не вызывал сомнений. В действительности за этим скрывалась невротическая основа его душевного мира. «Сознание, подвергнувшееся инфляции, всегда эгоцентрично и не знает ничего, кроме собственного существования. Оно не способно учиться на прошлом опыте, не может понять современные события и делать правильные заключения о будущем. Оно гипнотизирует самого себя и, следовательно, не может рассуждать. Оно неизбежно приговаривает себя к смертельным бедствиям. Достаточно парадоксально, что инфляция – это регрессия сознания в бессознательное. Это случается, когда сознание берет на себя слишком много бессознательного содержания и утрачивает способность различения, sine qua non (без чего нет) любого сознания».[554]

Все свои «претензии» к прошлому, к воспитавшей его среде Печорин строит на логически стройной системе нравственных категориальных оппозиций: добро-зло, добродетели-пороки, положительные устремления – негативные качества характера. У него это хорошо получается и даже приобретает характер некоторой концепции с социальным выходом: «целая моя жизнь была только цепью грустных и неудачных противоречий сердцу и рассудку»; и далее: «скромность-лукавство, угрюмость-веселость, любовь-ненависть, высокое чувство – заниженное положение, жажда правды – неверие близких и т. п.» В научной психологии подобные состояния рассматриваются в рамках душевных конфликтов невротической личности. ««…› Личная сфера *разлагается на целый ряд парных групп, сочетающихся по контрасту,* образуя „пары противоположностей“ ‹…› ‹например› мания величия = чувство неполноценности. Эта пара особенно ярко выявляется в неврозе. Есть много других парных сочетаний по контрасту ‹…› добро и зло ‹…› Образование такой пары сопутствует повышению и понижению чувства самоуверенности».[555]

В этом противоречии, как ни странно, заключается обаяние Печорина. Окружающие видят в нем странности, опасные причуды («Вы опасный человек», «Вы хуже ‹убийцы»», – признается княжна), контрасты внешности и души – и тянутся к нему. Он «немного странен», но «славный малый» Особенно эта тяга присуща женщинам и простым людям (Максим Максимыч). В таких случаях люди, встречающиеся на пути Печорина, смешивают два понятия – *объем духовной личности* и *богатство*

натуры. Первое представляет собой известную *сложность* духовной природы человека. «Это – многосторонние, как правило, проблематичные натуры, обремененные наследственными психическими комплексами, сочетающимися между собой лучше и хуже ‹…› Их „многосторонность“, их неуловимый характер могут придавать им особую привлекательность. В такой несколько загадочной натуре другой человек может легко потеряться ‹…› Они обволакивают и даже пленяют простую личность ‹…› Чуть ли не закономерное явление – женщина, которая духовно полностью содержится в своем муже», возлюбленном.[556] Тайна печоринского обаяния, таким образом, полностью принадлежит невротической природе его характера.

Лермонтов поставил Печорина в положение постоянно действующего игрока. Печорин – азартный игрок, он предпочитает agôn всем другим видам состязаний. Он постоянно делает высокие ставки, цена которых – жизнь: сцена в лодке с девушкой контрабандистской, угон Карагеза у Казбича, дуэль с Грушницким, сцена с поимкой пьяного казака, вероятная дуэль в Петербурге, из-за которой он был выслан на Кавказ. Как и для Лермонтова, игровое поведение становится своеобразным «стилем» для Печорина. «Он играет на душах знакомых людей, как на привычном инструменте. Отсюда в признаниях Печорина – частые описания и разоблачения своей собственной игры ‹…›».[557]

Мотив игры очень интересно обыгрывается в почти маскарадной процедуре ношения форменной одежды Грушницким – антиподом Печорина в романе, но одновременно своеобразной проекцией юношеских чудачеств самого Лермонтова. При психологической проекции фактов своей душевной жизни Лермонтов как бы раздваивается: часть их переносит на личность Печорина, а часть – на Грушницкого. «Трагической мантией служит Грушницкому солдатская шинель ‹…› Он щеголяет ею как модным маскарадным костюмом, и гордо носит ее, хотя и делает вид, что ему мучительна эта „печать отвержения“ ‹…›»[558] Совсем другое настроение у Грушницкого в момент облачения в офицерский мундир, который он примеряет как новый маскарадный костюм, приговаривая «О эполеты, эполеты! Ваши звездочки, путеводные звездочки… Нет! Я совершенно счастлив».

Эта сцена почти детально совпадает стой, которую описала Е. А. Сушкова и в которой Лермонтов выступает в роли вновь произведенного офицера в новеньком с иголочки мундире. «Меня только на днях произвели в офицеры, – сказал он, – я поспешил похвастаться перед вами моим гусарским мундиром и моими

эполетами ‹…› я не забыл косого конногвардейца, оттого в юнкерском мундире я избегал случая встретить вас ‹…›»[559]

Еще одним, хотя и периферийным, мотивом является «азиатское миросозерцание», тесно соприкасающееся с темой фатализма в романе и жизни Лермонтова. Наделяя Печорина судьбой скитальца, Лермонтов в конце романа отправляет его в Персию. Интерес к восточному миросозерцанию у героя причудливо переплетается с его стремлением рядиться в экзотические одежды. Он пугает княжну своим видом «в черкесском костюме верхом» на кабардинской лошади. Выходка в духе самого Лермонтова, который в письме в С. А. Раевскому в конце 1837 года писал: «Одетый по-черкесски, с ружьем за плечами, ночевал в чистом поле, засыпал под крик шакалов ‹…› одним словом, я вояжировал ‹…› Я уже составил планы ехать в Мекку, в Персию ‹…› я расположен к этому роду жизни».[560]

Причудливый жизненный путь Печорина не является лишь следствием его дурного воспитания и социальных условий времени. Это его харизма, которую он не мог сотворить сам, так же как и любые внешние факторы. Причины противоречивого жизненного пути лермонтовского героя заложены в темных глубинах его психики, некоторые особенности которой приоткрыл нам автор посредством своей гениальной творческой интуиции.

Заключение

Наше исследование завершено. Остается взять последний аккорд. В процессе чтения читатель, наверное, не раз задумывался, к какому жанру относится данная книга. В рамки биографического она определенно не укладывается. Да у нас и нет до сих пор научной биографии Лермонтова (как, впрочем, и большинства русских классиков), критерии которой могли бы стать неким ориентиром. В этом смысле по-прежнему сохраняют силу слова М. М. Бахтина, сказанные им около полувека тому назад: «Еще даже не нащупан биографический метод: как писать биографию и что в нее включать. У нас биография – это какая-то мешанина творчества с жизнью ‹…› И как два человека (творец и человек жизни) совмещаются, для нас еще не ясно. Но расчленять их как-то нужно, иначе ведь можно дойти до чего угодно ‹…› Жизнь и творчество объединяются тем, что мы называем глубиной человеческой личности. Каждый человек един, хотя и не вмещает всего».[561]

В этой книге я старался осветить одну сторону личности Лермонтова – его душевную жизнь. Это самая сложная и совершенно неосвоенная территория. Статус первооткрывателя дает некоторое право или по крайней мере делает снисхождение к издержкам, неизбежным в таком трудном предприятии. Исследовательская работа была связана с двоякого рода трудностями: не потонуть в обилии психологического материала, четко выделив приоритеты, и не подменить личность Лермонтова – поэта, художника слова пациентом кабинета психоаналитика. То есть всю дорогу автор боролся с двумя искушениями, в равной мере обуревающими обе его исследовательские половины (литературоведческую и психоаналитическую). Но его и спасало, и направляло горячее желание изложить на языке науки то, что представлялось очевидным, но в силу ряда причин не было облечено в приемлемую для современного знания форму. Получилось то, о чем около двухсот лет назад сказал Генрих Гейне: «‹…› Поднятая мною тема не возникла неожиданно, но при популяризации старых идей всегда повторяется то, что произошло с колумбовым яйцом. Всякий это знал, но никто не высказал».[562]

Лермонтов как психологический тип – уникальное явление в русской культуре XIX столетия. Его душевная организация и душевный мир сложнее и, в известной мере, богаче даже таких колоссальных натур, как Достоевский, Толстой, Чайковский. Такая организация могла возникнуть в результате соединения

биологически разнородных, а психологически противоположных наследственных линий. Циклотимический темперамент отца и шизотимический темперамент матери в их взаимодействии образовали сложную индивидуальную психологическую конституцию, очень далекую от «чистого» типа. Лермонтов по своей природе циклотимик с заметным шизотимическим наслоением. Природная организация определила его главные психические предрасположенности. Под их воздействием сформировался душевный ритм Лермонтова (пропорция между повышением настроения и депрессией, подвижностью и заторможенностью) и его специфическое поэтическое дарование. В последнем отчетливо проявилось наследственное наслоение другого рода на господствующий тип темперамента. Лермонтов – поэт сочетал в своем творчестве романтическую патетику с реализмом, а в социальной жизни черты смелого борца с элементами идеализма и властолюбия.

Структура семьи и взаимоотношения родителей оказали решающее воздействие на формирование психической конституции Лермонтова. В детстве он получил глубокую душевную травму в результате семейного конфликта. Резкое изменение в традиционной конфигурации семейной группы – с выдвижением на первый план бабушки и оттеснением, вплоть до изоляции, отца – послужило препятствием на пути естественного процесса индивидуации (психологического самоосуществления личности) в юношеский период. В сознании Лермонтова (как и в его бессознательном) большую роль стали играть не реальные родители, а их заместители в виде двух мифологем – легендарного предка (отцовская линия) и мифологической мадонны (линия матери). Компенсацией чувства психологической и социальной ущербности стало формирование руководящей личностной идеи в форме стремления к власти, лидерству. Сначала это чувство-стремление развивалось стихийно в условиях свободы, царившей в доме бабушки, а по мере вступления в большой взрослый мир приобрело характер целевой установки.

Начиная с момента выбора учебного заведения, Лермонтов периодически меняет социальные приоритеты, что было вызвано, с одной стороны, его желанием завоевать успех и признание в высшем обществе, а с другой – своеобразием его психологического типа интуитивного экстраверта, всегда и во всем ориентирующегося на открывающиеся возможности. Но уже в ранний период взрослой жизни исходная установка стала корректироваться бессознательными манифестациями в форме снов и поэтических фантазий. Лирический мир Лермонтова наполняется образами смерти, дурных предчувствий и

предзнаменований, а властные порывы компенсируются жаждой быть любимым и жалобной тоской.

Лермонтов считал себя прежде всего светским человеком и не рассматривал как литератора. Его притязания всегда были обращены в сторону «света». Его привлекали светские удовольствия: балы, маскарады, общение с умными женщинами, любовные увлечения. Но природная предрасположенность не позволяла долго оставаться в этом кругу. В какой-то момент он понял, что возможности «света» для него исчерпаны, и он, не имея силы оставить его, встал к нему в конфликтные отношения. «Пренебрежение к пошлости есть дело достойное всякого мыслящего человека, но Лермонтов доводил это до абсурда, не признавая в окружающем его обществе ничего достойного его внимания».[563] Конфронтация с нормами и традициями общества привела к острому психологическому конфликту. Лермонтов пренебрег коллективными ценностями общества и погрузился во внутреннее затворничество. Не создав положительный ценностей для общества, его личность стала не более чем позой.

Стремясь компенсировать те потери, которые он понес в результате отказа от ценностей общества, Лермонтов выбрал опасный путь создания непризнанных ценностей в виде эпатажного поведения в свете и бессмысленной храбрости на театре войны. В отдаленном кругу это расценивалось как бесцеремонность и самовластие, в более близком подрывало симпатию к нему из-за его «выходок».

Энтузиазм в освоении новых сфер деятельности приводил на какое-то время его душевные порывы в соответствие с требованиями общества. Он ослаблял свою смелую критику и снижал высокие притязания (нередко из соображений удовольствия, доставляемого ему новым объектом внимания), как, например, в юнкерский период. Но в конечном счете рамки всех социальных институтов были для него тюрьмой, и в конце своей жизни Лермонтов разрабатывал жизненный план, где бы он был в роли свободного художника (профессионального литератора) и независимого путешественника.

Динамика творческой жизни Лермонтова находилась в полном соответствии с траекторией его социального движения. Возмущение насильственным подавлением индивидуальной природы вырывается из его бессознательного в образе Демона. Последний имеет двойную природу: как символ архетипа бессознательного и как выразитель личных чаяний поэта. «Первая природа» этого образа имела позитивный смысл, соединяя Лермонтова незримыми связями с коллективными ценностями, которыми пренебрегало его сознание. Но, пережив искушение

светскими соблазнами, поэт отрекается от увлечения юности. Оно воспринимается им как разновидность игры, как одна из масок карнавала жизни. К тому времени демонический образ обрел черты вполне земного характера и был воплощен, в форме психологической проекции, в личности Печорина.

Интуитивный тип восприятия сказался и в выборе Лермонтовым эротических объектов. Эротическому чувству Лермонтова свойственна периодичность. Предмет любви задерживал его до того момента, пока он не убеждался в исчерпанности возможностей чувства женщины к нему.

> ‹…› Звезду приветствую соперников моих;
> Желаю счастья им. Тебя винить безбожно
> За то, что мне нельзя все, все, что им возможно ‹…›[564]

В любовных увлечениях Лермонтов всегда был устремлен к идеалу. Но его колеблющийся психический ритм препятствовал удержанию психической энергии на фазе постоянства. Это нашло отражение в любовных лирических циклах, обращенных к конкретным женщинам.

Нередко эротическое в жизни Лермонтова переплеталось с игрой. Как и в других жизненных сферах, в любовный быт вторгались излюбленные литературные темы поэта. И когда в реальности любовная тема была исчерпана, не оставив никаких возможностей лермонтовской интуиции, он заканчивал ее «литературно» в поэтическом и прямом смысле, как историю с Е. А. Сушковой. В этом смысле эротическая сфера приучила Лермонтова воспринимать жизнь в «обществе» как разновидность большой игры («из-под таинственной, холодной полумаски»).

Лермонтов – единственный русский классик XIX века, возродивший интерес к игре как литературному приему и стилю жизни. Увлекшись в юности светски-бытовыми формами игры (маскарад, карнавальный праздник, театр марионеток), он привносит элемент игрового поведения в служебную сферу, тактику светских отношений (байронизм), делает попытки попасть на сцену (драма «Маскарад»). Наряду с использованием общепризнанных и легальных способов игры Лермонтов экспериментирует в области периферийных жанров низовой литературы. Его смелые опыты «юнкерского» периода и тематически близкие им произведения напоминают сохранившиеся в толще народной культуры массовые игровые действа. У Лермонтова они даны в сниженном и вульгаризированном плане, обусловленном сферой бытования и встроенной в них традицией профессионально-сословной среды

(гусарский фольклор).

Получив первые впечатления от соревновательных форм народно-бытовой игры в детстве (кулачные бои), Лермонтов во взрослом возрасте переосмысливает их природу в свете социального опыта. В его сознании укореняется представление об *агоне* как универсальном принципе общественной жизни. В «большом свете» это – соревнование опытных интриганов, за зеленым столом – карточных игроков, в армейской среде – дуэлянтов, в сердечных делах – коварных искусителей.

> И в свете мне открылся новый свет ‹…›
> Я заключил с судьбой последнее условье
> И вот стал тем, чем я теперь,
> Умеренный игрок и наблюдатель строгий ‹…›[565]

На формирование игрового поведенческого стиля Лермонтова большое воздействие оказала его руководящая личностная идея. Стремление к лидерству как средству завоевать успех нередко приобретало откровенно игровой характер. Стиралась грань между театральным лицедейством и бытовым фиглярством, как в истории с игрушечной саблей накануне салонного спектакля у Карамзиных: не успев сыграть на одной сцене, Лермонтов оказался в центре служебного «водевиля».

Параллельно с игрой или, точнее, в одном регистре с ней Лермонтов развивал и совершенствовал такой природный дар, как острословие. Со времени вступления в «большой свет» оно стало выполнять функцию тактического оружия по обезвреживанию недоброжелателей и разного рода грушницких. Как и игра, острота была не только социальной, но и психологической установкой, выполнявшей функцию защитного механизма. На бессознательном уровне тенденциозная острота своей направленностью на конкретный объект отводила угрозу от уязвимых участков душевного мира поэта. Об этом свидетельствует избирательная направленность лермонтовских острот. Как элемент светского *общества спектакля* острота служила субститутом острой социальной критики.

Лермонтов – художник придавал остроте различные оттенки в зависимости от объекта ее направленность – от шутки с умыслом до шаржа, пародии и карикатуры. Использовать остроту Лермонтов мог до тех пор, пока не был перейден пороговый уровень ее социальной приемлемости. За ним игра вступила в качественно иную стадию. В какой-то момент Лермонтов не соизмерил свои возможности. Здесь мы встречаемся с интересным психологическим феноменом: интуитивного

экстраверта впервые в жизни подвела интуиция! Как азартный игрок Лермонтов не рассчитал момента, в который требовалось остановиться. И тут в силу вступили законы, неподвластность которых воле человека он сам неоднократно прописывал. Категории необходимости и случайности, выставлявшиеся у него в обличье судьбы и фатализма, настигли его по его же предсказанию. Хотя в последней ставке жизни он все, казалось бы, рассчитал:

‹…› рок мечет – я играю,
И правила игры я к людям применяю.[566]

Но мы поступили бы недальновидно, списав все на излюбленный поэтический мотив Лермонтова – фатализм, «одно из самых мрачных заблуждений человеческого рассудка, которое лишает человека нравственной свободы, из слепого случая делая необходимость» (В. Г. Белинский). Здесь дело было не только в рассудке. *Броня характера* – это тяжелое наследие всего пережитого, и преодолеть ее бывает не под силу ни самому человеку, ни его доброжелательному окружению.

Эта мысль является конечным пунктом нашего исследования. Но это, конечно, вовсе не означает, что таким образом завершено изучение душевной жизни Лермонтова. Оно только начинается. Мы попытались наметить основные пункты исследования и осветить главные, на наш взгляд, проблемы. Психоанализ – наука развивающаяся. И хотя за последние полвека им не было сделано столько ярких открытий, как за первые пятьдесят лет его существования, многие ведущие направления сильно продвинулись вперед. Эти достижения необходимо использовать для исследования более частных вопросов психологии Лермонтова. К тому же огромным неизученным пластом с позиций психоанализа является художественное творчество поэта (естественно, взятое в связи с его душевной биографией). В этом направлении нет проторенных путей.

Серьезным препятствием на пути всех подобных исследований по-прежнему является дилетантизм тех, кто в той или иной мере берется за подобную проблематику. Этому, к сожалению, способствует эпоха, не состоящая в ладах с научной обстоятельностью и подлинной эрудицией. Другим холодным веянием времени является очевидный перекос исследовательских интересов в сторону религиозной проблематики творчества Лермонтова. Хотя сама проблема, не будучи масштабной, и могла бы стать предметом психоанализа, так как духовные искания и религиозные верования всегда интересовали, к примеру, Юнга;

но, во-первых, разрабатывающие ее исследователи сами стоят на религиозных позициях и пытаются привнести в научную проблематику элементы вероучения, а во-вторых, с настороженностью, а порой и с недоверием относятся к любым попыткам увязать личность Лермонтова с психоанализом.

Нет оптимизма и в связи со сменной научных поколений, которые могли бы способствовать смене парадигмы литературоведческого знания. Поэтому вряд ли в обозримом будущем следует ожидать пионерских работ в намеченной области. Но, как говорил в свое время историк науки Томас Кун, «научное сообщество не может ждать, когда история вынесет свой приговор, этого могут ожидать лишь некоторые его представители. Необходимые результаты достигаются за счет распределения рисков среди членов научного сообщества». (*Т. К у н.* После «Структуры научных революций». М.: АСТ, 2014, с. 220). То, что удалось освоить за последнюю четверть века, все-таки не лишает оптимизма. Мы стоим только в начале пути. А таким всегда было непросто.

Словарь психологических терминов, использованных в монографии

1. Астенический (лептозомный) тип – тип строения тела, лица и черепа, соотносимый с психическими свойствами. Отличается слабым ростом в толщину при среднем не уменьшенном росте в длину. Это слабое развитие проходит через все части тела и через формы тканей – кожу, мышцы, кости. Лептозом принадлежит к более к более общей группе, отличается узким станом, узким лицом и острым носом, отличается очень хорошей жизнеспособностью, упорством (Э. Кречмер).

2. Атлетический тип – тип строения тела, лица и черепа, соотносимый с психическими свойствами. Характеризуется сильным развитием скелета, средним или высоким ростом с особенно широкими и выступающими плечами, статной грудной клеткой, упругим животом, с формой туловища, суживающейся книзу. Плотная высокая голова прямо держится на свободной шее. Атлетический тип у женщин соответствует таковому у мужчин. (Э. Кречмер)

3. Базальный конфликт – конфликт, возникающий вследствие того, что человек не может справиться с возникшими противоречиями, у него недостаточно ресурсов для снятия противоречий; конфликт между основными потребностями человека: стремлением к людям, избеганием людей, противостоянием людям.

4. Га́битус – и (*лат.* habitus – внешность, наружность) – совокупность наружных признаков, характеризующая строение тела и внешний облик человека: телосложение, осанка, выражение лица, цвет кожи.

5. Девальвирующая тенденция – обесценивание того, что предлагают другие, девальвация общепризнанных ценностей. Является невротической реакцией человека, который считает себя социально ущемленным. Является защитным свойством собственного достоинства. Нейтрализует ожидаемые антагонизмы окружающих.

6. Диатетическая пропорция – определённое соотношение приподнятого и подавленного настроения, смесь радости и грусти, обычно присущая настроению циклоида.

7. Индивидуация – «это процесс, порождающий психологического индивида, то есть некую целостность» (К. Г. Юнг). Границы индивидуации – от 16 до 24 лет. В процессе индивидуации происходит адаптация становящейся личности

молодого человека к внешнему миру, социуму. Процесс индивидуации также связан с психологическим отделением личности от семьи, обретение ею независимости. Процесс индивидуации часто проходит болезненно, так как индивидуируемый порывает многие связи, крепко державшие его в семье и образовывавшие психологические зависимости. Если индивидуация проходит успешно, молодой человек обретает психологическое здоровье. В противном случае у него может развиться невроз как реакция на остатки зависимостей от психологических привязанностей к семье.

8. Персеверация – циклическое повторение или настойчивое воспроизведение, часто вопреки сознательному намерению, какого-либо действия, мысли или переживания. Мышление, при котором неоднократно повторяются определенные представления, мысли.

9. Пúкник – тип строения тела, лица и черепа, соотносимый с психическими свойствами. Отличается сильным развитием внутренних полостей тела (головы, груди, живота). Среднего роста плотная фигура, с мягким широким лицом на короткой массивно сидящей шее. Кистевые суставы и ключицы стройные и нежные. Рост пикников средний. (Э. Кречмер)

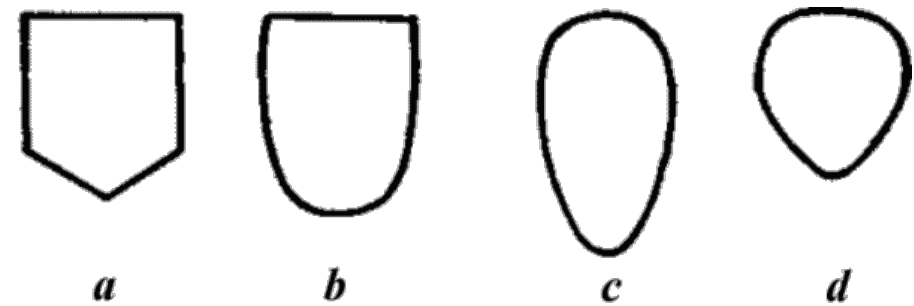
10. Психологический тип – психическая установка, изначально присущая человеку. «Психологическая типология пытается отыскать внутренние принципы усредненных психологических установок» (К. Г. Юнг). Типы являются отношениями приспособления психики к окружающему миру. Различаются две фундаментальные установки – экстраверсия и интроверсия. «Экстраверсия характеризуется интересом к внешнему объекту, отзывчивостью и готовностью воспринимать внешние события, желанием влиять и оказываться под влиянием событий. Потребностью вступать во взаимодействие с внешним миром». «Интроверсия направлена не на объект, а на субъект и не ориентирована объектом. Для интроверта любые размышления и раздумья о себе – сущее удовольствие. Его собственный мир – безопасная гавань, заботливо опекаемый и огороженный сад, закрытый для публики и спрятанный для любопытных глаз» (К. Г. Юнг). Обе установки являются противоположными формами психической жизни.

11. Психические функции – критерий для определения типа личности. Психологические типы (экстраверт и интроверт) никогда не присутствуют в «чистом» виде. Они проявляются через основные психические функции, также изначально присущие человеку. Выделяют четыре основные функции: *мышление, чувство, ощущение, интуицию.* «Функциональной сущностью

ощущения является установить, что нечто существует; мышление говорит нам, что́ означает это нечто; чувство – какова ценность, а интуиция предполагает, откуда оно появилось» (К. Г. Юнг). Ощущение и интуиция относятся к иррациональным функциям, потому что они имеют дело непосредственно с тем, что происходит с действительными или потенциальными реалиями. Мышление и чувство – рациональные функции. У каждого человека имеется основная функция и три подчиненных. Причем если основной функцией является одна из рациональных, например, мышление, то подчиненной будет чувство, так как мышление не должно оказываться под воздействием чувственных оценок.

12. Руководящая личностная идея – представления о линии своей жизни, зафиксированный в мыслях путь достижения личностного идеала. Формирование руководящей личностной идеи проходит под вопросами: «Что я должен сделать, чтобы приспособиться к требованиям общества и благодаря этому добиться гармоничного существования?», «Как я должен организовать свою жизнь, чтобы удовлетворить свои стремления к превосходству?» (А. Адлер).

13. Фронтальные очертания лица у разных габитусов.



Фронтальные очертания лица (схематически): a – плоский пятиугольник, b – широкая щитовидная форма, c – удлиненная яйцеобразная форма, d – укороченная яйцеобразная форма

14. Циклотимик – общее конституционное понятие, термин для обозначения большого биотипа. Личности с многократной волнообразной сменой состояний возбуждения и депрессии. Человек с циклоидной акцентуацией переживает циклические изменения настроения, когда подавленность сменяется повышенным настроением. При спаде настроения такие люди проявляют повышенную чувствительность к укорам, плохо переносят публичные унижения. Однако они инициативны, жизнерадостны и общительны. Их увлечения носят неустойчивый

характер, в период спада проявляется склонность забрасывать дела. Сексуальная жизнь сильно зависит от подъема и спада их общего состояния.

15. Шизотимик – общее конституционное понятие, термин для обозначения большого биотипа. Шизоидная акцентуация характеризуется замкнутостью индивида, его отгороженностью от других людей. Шизоидным людям недостаёт интуиции и умения сопереживать. Они тяжело устанавливают эмоциональные контакты. Имеют стабильные и постоянные интересы. Весьма немногословны. Внутренний мир почти всегда закрыт для других и заполнен увлечениями и фантазиями, которые предназначены только для услаждения самого себя. Шизотимики обнаруживают высокую способность к «раздвоению» (способность к абстракции), сильную способность к персеверации, повышенную склонность к созерцанию формы – в отличие от восприятия цвета и т. д.

Библиография

1. *Адлер А.* О невротическом характере. СПб.-М.: Университетская книга – АСТ, 1997.

2. *Адлер А.* Практика и теория индивидуальной психологии. М.: Прогресс, 1995.

3. *Адлер А.* Понять природу человека. СПб.: Академический проект, 1997.

4. *Алексеев Д. А.* Лермонтов. Материалы и находки. М.: Древнехранилище, 2013.

5. *Асмус В. Ф.* Круг идей Лермонтова // Литературное наследство, т. 43–44, кн. II. М.: АН СССР, 1941.

6. *Бахтин М. М.* Собрание сочинений в 6 томах. М.: Русские словари, Языки славянских культур, 1997–2012.

7. *Белинский В. Г.* Собрание сочинений в 9 томах. М.: Художественная литература, 1976–1982.

8. *Виноградов В. В.* Стиль прозы М. Ю. Лермонтова // В. В. Виноградов Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя. М.: Наука, 1990.

9. *Гейне Г.* Боги в изгнании // Генрих Гейне Собрание сочинений в 10 томах. Том 9. Л.: Художественная литература, 1959.

10. *Герштейн Э.* Судьба Лермонтова. М.: Художественная литература, 1986.

11. *Гиндин В.* «Не дай мне бог сойти с ума…». Омск: 2004.

12. *Гоголь Н. В.* Невский проспект // Н. В. Гоголь Собрание сочинений в 6 томах. Том 3. М.: Художественная литература, 1959.

13. *Грифцов Б. А.* Психология писателя. – М.: Художественная литература, 1988.

14. *Дурылин С. Н.* Как работал Лермонтов. // С. Н. Дурылин. Собрание сочинений в 3 томах. Том 3. М.: Журнал «Москва», 2014.

15. Дуэль Лермонтова и Мартынова. Подлинные материалы уголовного дела. М.: Адвокатская контора «Юстина» – Белый город, 2012.

16. *Ермаков И. Д.* Психоанализ литературы: Пушкин. Гоголь. Достоевский. М.: Новое литературное обозрение, 1999.

17. *Кайуа Р.* Игры и люди. М.: ОГИ, 2007.

18. *Корф М.* Записки. М.: Захаров, 2003.

19. *Котляревский Н. А.* Михаил Юрьевич Лермонтов. Личность поэта и его произведения. М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013.

20. *Кречмер Э.* Гениальные люди. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999.

21. *Кречмер Э.* Строение тела и характер. М.: НВ «Первая исследовательская лаборатория ак. В. А. Мельникова», 2000.

22. *Лермонтов М. Ю.* В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989.

23. *Лермонтов М. Ю.* Pro et contra. СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института, 2002.

24. *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002.

25. *Мамардашвили М.* Лекции по античной философии. СПб.: Азбука, 2014.

26. *Мамардашвили М.* Очерк современной европейской философии. СПб.: Азбука, 2014.

27. *Мартьянов П. К.* Последние дни жизни Лермонтова. М.: Гелиос АРВ, 2009.

28. *Новиков Н. Н.* Батюшков под гнетом душевной болезни. Арзамас: АГПИ, 2005.

29. *Нойманн Э.* Происхождение и развитие сознания. М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 1998.

30. *Оксман Ю. Г.* М. Ю. Лермонтов и Е. А. Сушкова // Сушкова Е. Записки. М.: Захаров, 2004.

31. *Очман А. В.* Лермонтов. Жизнь и смерть. М.: Гелиос АРВ, 2010.

32. *Ранкур-Лаферьер Д.* Русская литература и психоанализ. М.: Ладомир, 2004.

33. *Райкрофт Ч.* Критический словарь психоанализа. СПб.: Восточно-Европейский Институт психоанализа, 1995.

34. *Райх В.* Характероанализ. М.: Республика, 1999.

35. *Райх В.* Сексуальная революция. М.: АСТ, 1997.

36. *Саломе Лу* Эротика. М.: Культурная революция, 2012.

37. *Сартр Ж. П.* Идиот в семье. Гюстав Флобер от 1821 до 1857. СПб.: Академический проект, 2009.

38. *Сегалин Г. В.* О задачах эврапатологии как отдельной отрасли психопатологии // Клинический архив гениальности и одаренности. Вып. первый, т. I. Свердловск: 1925.

39. *Соллогуб В. А.* Большой свет // В. А. Соллогуб. Избранная проза. М.: Правда, 1983.

40. *Соловьев В. С.* Лермонтов // Вестник Европы, 1901, Февраль.

41. *Соловьева М.* М. Ю. Лермонтов с точки зрения учения Кречмера // Клинический архив гениальности и одаренности, т. II, кн. 3. Свердловск: 1926.

42. *Страхов И. В.* Психология литературного творчества (Л.

Н. Толстой как психолог). М.: Институт практической психологии; Воронеж: НПО «Модэк», 1998.

43. *Сушкова Е.* Записки. М.: Захаров, 2004.

44. *Фенихель О.* Психоаналитическая теория неврозов. М.: Академический проект, 2005.

45. *Фрейд З.* Художник и фантазирование. М.: Республика, 1999.

46. *Фрейд З.* «Я» и «Оно». Труды разных лет: в 2-х кн. Тбилиси: Мерани, 1991.

47. *Фромм Э.* Психология человеческой деструктивности. М.: АСТ, 1998.

48. *Хейзинга Й.* Homo ludens. М.: Прогресс-Академия, 1992.

49. *Хорни К.* Наши внутренние конфликты. М.: Канон-Плюс, 2013.

50. *Хорни К.* Самоанализ. М.: Эксмо, 2002.

51. *Чиж В. Ф.* Болезнь Н. В. Гоголя. М.: Республика, 2001.

52. *Шувалов А. В.* Лермонтов Михаил Юрьевич Естественнонаучные исследования творческого процесса. URL: www.charaterology.ru.

53. *Эйхенбаум Б.* Основные проблемы изучения Лермонтова // Литературная учеба, 1935, № 6.

54. Энциклопедия глубинной психологии. Том I. Зигмунд Фрейд. Жизнь. Работа. Наследие. М.: MGM-Interna, 1998.

55. Энциклопедия глубинной психологии. Том IV. Индивидуальная психология. Аналитическая психология. М.: Когито-Центр, 2004.

56. *Юнг К. – Г.* Значение отца в судьбе отдельного человека // Психоанализ детской сексуальности: З. Фрейд, К. Абрахам, К. Г. Юнг. СПб.: Союз, 1997.

57. *Юнг К. – Г.* Либидо, его метаморфозы и символы. СПб.: Восточно-Европейский институт психоанализа, 1994.

58. *Юнг К. – Г.* Психологические типы. СПб.: Ювента-Прогресс-Универсум, 1995.

59. *Юнг К. – Г.* Конфликты детской души. М.: Канон-Реабилитация, 1997.

60. *Юнг К. – Г.* Психология бессознательного. М.: Канон, 1996.

61. *Юнг К. – Г.* Очерки по психологии бессознательного. М.: Когито-Центр, 2010.

62. *Юнг К. – Г.* Тэвистокские лекции. М.: Рефл-бук-Ваклер, 1998.

63. *Юнг К. – Г.* Практика психотерапии. СПб.: Университетская книга, 1998.

64. *Юнг К. – Г.* Дух Меркурий. М.: Канон, 1996.

65. *Юнг К. – Г.* Ответ Иову. М.: Канон-Плюс-ОИ

«Реабилитация», 1998.

66. *Юнг К. – Г.* Психология и алхимия. М.: Рефл-бук-Ваклер, 1997.

67. *Юнг К. – Г.* Mysterium coniuntionis. М.: Рефл-бук-Ваклер, 1997.

68. *Ясперс К.* Стриндберг и Ван Гог. СПб.: Алетейя, 1998.

Приложения

«Лесной царь» В. А. Жуковского и «Клара Моврай» В. И. Красова. Диалог двух романтиков

В 1834 году в «Литературных мечтаниях» В. Г. Белинский писал, что «настал век жизни действительной». Эта емкая формула критика заключала в себе две фундаментальные идеи: мечтательность, романтика в жизни и искусстве изживались; русская литература переживала этап становления реализма. Все реже на страницах журналов встречалось имя основателя и классика русского романтизма В. А. Жуковского. И это позволило Белинскому сделать еще один важный вывод: «‹…› Жуковский вполне совершил свое поприще и свой подвиг: мы больше не вправе ничего ожидать от него».[567]

Однако ослабление к романтическому в литературе вовсе не означало полное забвение этого еще недавно распространенного мироощущения и поэтического искусства. Популярные в романтизме мотивы, коллизии, типы продолжали интересовать и художников слова, и определенную категорию читателей. Романтизм как душевный настрой, как эстетическое отношение к миру оказался жизнестойким.

В сохранении интереса к романтическому искусству была велика роль наследия В. А. Жуковского. Для поколения, вступившего на литературное поприще в 1830-е годы, Жуковский оставался не просто живым классиком, завершившим свой поэтический круг. Он был художником, чьи открытия вызывали на диалог, творческую перекличку. Порой подобная перекличка выражалась неявно, посредством усвоенного через Жуковского интереса к определенным темам, сюжетам и поэтическим приемам, а также к иноязычным культурным источникам. Именно такой подспудный диалог заключается в популярной балладе В. И. Красова «Клара Моврай».

Василий Иванович Красов (1810–1854) вошел в историю русской литературы как самый талантливый поэт кружка Н. В. Станкевича. Написанная им в 1839 году «Клара Моврай» занимает особое место в его творчестве. С одной стороны, она стала поэтическим итогом его увлечения английской литературой. С другой – в ней на новой культурно-исторической основе развиваются традиции балладного жанра Жуковского, в частности его творческого перевода баллады И. – В. Гёте «Лесной царь».

Интерес Красова к английской и немецкой литературам был устойчивым и разносторонним. За год до создания «Клары

Моврай» поэт защищал докторскую диссертацию на тему «О главных направлениях в английской и немецкой литературах XVIII века». Красову также принадлежат переводы стихотворений Гёте «Король» и Г. Гейне «Жизнь – ненасытный мучительный день…» Что касается традиций Жуковского в освоении поэтической культуры, то эту тенденцию в творчестве Красова отметил еще В. Г. Белинский. В письме к И. И. Панаеву от 10 августа 1838 года критик писал по поводу стихотворения Красова «Дума», что оно «относится к Жуковскому». Для Красова романтизм Жуковского – это не отдаленная творческая эпоха, а близкое *вчера*. Таким образом, круг поэтических мотивов и культурных интенций, относящихся к «Кларе Моврай», выглядит довольно определенно.

Поэтическое родство баллад «Лесной царь» и «Клара Моврай» бросается в глаза уже с первых строк. Оба произведения, написанные амфибрахием, начинаются с одного и того же повторяющегося вопроса: «Кто скачет, кто мчится под хладною мглой?» (Жуковский); «Кто скачет, кто мчится на белом коне?» (Красов). Однако первоначальное сходство, относящееся к ритмике и строфике, в дальнейшем переходит на другие, глубинные уровни. Для их анализа необходимо предварительно исследовать источники произведений обоих поэтов.

«Лесной царь» Жуковского является вольным переложением баллады Гете. Немецкий поэт по своему мировоззрению не романтик, а просветитель. Баллада была написана им в творческую эпоху (1782 г.), которую гетеведы называют «первым веймарским десятилетием», которое последовало за периодом «бури и натиска». Настроение Гёте более уравновешенное и спокойное, близкое к «благородной простоте» классики. И баллады этого периода являются оригинальными творениями поэта, а не переработкой народных легенд, как у романтиков. Однако в балладах данной группы Гёте проявил повышенный интерес к таинственному, не постигаемому разумом, скрытому подспудно в природе и человеке. Такой интерес был близок романтическому мироощущению и поэтому нашел сочувствие у Жуковского.

Баллада Красова «Клара Моврай», как указал автор, написана им по прочтении романа Вальтера Скотта «Сент-Ронанские воды». И хотя Скотт высоко почитался всеми русскими романтиками, именно этот роман английского писателя написан на материале современной жизни и близок произведениям английских реалистов.[568] Некоторыми своими элементами он близок к готическому роману, что сказалось и на поэтической концепции баллады Красова. Роман Скотта был известен А. С. Пушкину и В.

Г. Белинскому, его читал Ф. М. Достоевский. А И. С. Тургенев упоминает этот роман в своем позднем рассказе «Клара Милич».

Общим у Жуковского и Красова оказывается не только интерес к популярным мотивам немецкого и английского романтизма. Эти мотивы затрагивают глубинный слой произведений двух поэтов в их перекличке. Сюжеты, образы и символы баллад приоткрывают смыслы, относящиеся к психологическим и культурным основаниям более общего порядка, чем их внешние проявления. Назовем их в порядке степени значимости и способа выражения. 1. Идейный мотив. Мотив безумия героев, связанный с их *бессознательным* и выраженный в видениях. 2. Мотивы-символы, отражающие глубинную психологию и выраженные в образах царя, возлюбленного, коня и бега. 3. Символические образы природы – леса, гор, предвечерних сумерек, тишины. 4. Поэтический синтаксис как лингвостилистическое средство выражения глубинного пласта баллад и идейного замысла авторов. Рассмотрим по порядку все четыре слоя произведений Жуковского и Красова.

Сюжеты обоих произведений объединены мотивом безумия их главных героев. В переводе на язык современной психологии эти аффекты можно квалифицировать как всплеск бессознательного. Гете отнес их к области *таинственного*. Как объясняет глубинная психология, «в процессе адаптации к внешнему миру ребенок получает множество психологических потрясений ‹…›» Детей в этот период «влечет еще скрытый в подсознании поток унаследованных и инстинктивных архетипических стереотипов».[569] Именно такая ситуация изображена в балладе Жуковского.

Ее маленький герой находится отнюдь не в горячечном бреду, его «видения» вызваны не физиологическим расстройством («К отцу, весь издрогнув, малютка приник ‹…›».[570] Одновременно Жуковский показывает, что такое состояние ребенка вызвано не страхом перед природными явлениями («все спокойно в ночной глубине»). Психическое состояние сына объяснить природными ассоциациями пытается отец («то белеет туман над водой»; «то ветлы седые стоят в стороне»). Но его трактовка глубоко ошибочна. Он не понимает значения образов, которые являются манифестациями бессознательного его ребенка. Центральным из них является образ Царя, который погружает в хаос сознание «младенца».

Царь – один из главных психических символов, архетипов бессознательного. Согласно глубинной психологии, «царь ‹как психический символ› есть синоним солнца ‹…› солнце ‹же›

представляет дневной свет психе, сознание, которое, как видный спутник солнца, ежедневно встает из океана сна и сновидений, а вечером снова в него погружается».[571] Действие баллады разворачивается в быстро наступающих сумерках («хладная мгла»). Так и сознание ребенка стремительно погружается во тьму бессознательного. Отец, инстинктивно понимая это, в бешеной скачке пытается сохранить у своего дитя остатки сознания («Ездок оробелый не скачет, летит»).

Царь как архетипический символ предстает перед ребенком в окружении золота и блеска драгоценных камней («Цветы бирюзовы, жемчужин струи; Из золота слиты чертоги мои»). Эти символы так же типичны для нарушения сознания: «‹…› Царь есть не что иное, как золото, царь металлов ‹…› золото – это воплощение психе и пневмы, которое обе имеют одно и то же значение – „дух жизни“.»[572] В балладе Жуковского ребенок изображен в состоянии душевной боли, сопровождаемой страданием. Это явление часто наблюдается при нарушении нормального пути сознания у детей такого возраста. И угасание сознания ребенка происходит по мере того, как лес – темное начало («кивают из тени ветвей») – раскрывает перед ним свои объятья, поглощая в бездну бессознательного. Здесь Гете как первоисточник баллады Жуковского очень точно описал довольно распространенную психическую коллизию. Ее причиной, очевидно, была какая-то травма, полученная героем на этапе приспособления к внешнему миру, о которой Гете, будучи поэтом, а не психологом, умолчал. Для него, как и для Жуковского, имел значение мотив таинственного, непостижимого разумом, который он гениально воплотил в своем произведении.

Красов в балладе «Клара Моврай» изобразил сходные природные условия («нагорная, опасная тропа») и время суток («бледная луна»[573]). И состояние его героини сходно с состоянием персонажа из баллады Жуковского: оно не зависит от внешней природной среды («все тихо кругом»), а вызвано глубокими внутренними переживаниями. Особенность поэтического замысла Красова и его воплощения заключается в том, что поэт существенно изменил сюжетную ситуацию, заимствованную из романа Вальтера Скотта. Побег Клары Моврай из родного дома произошел при других обстоятельствах и не был обставлен теми деталями, которые мы находим в произведении Красова. В «Сент-Ронанских водах» нет ни бешеной скачки на коне в погоне за призраком Тирреля, ни галлюцинации в форме встречи героини со своим возлюбленным в горах («И, руки скрестивши, на друга глядит»). Вальтер-Скоттова Клара погибает при других обстоятельствах, хотя и в состоянии, близком к тому,

которое изобразил Красов. Правда, поэт довольно точно передал другие, портретно-психологические детали героини романа В. Скотта: «могильный лик», «белое чело», «ланиты завяли», «черны кудри» – все это как будто дословно заимствовано из «Сент-Ронанских вод».

«Переводя» сюжетную ситуацию романа на язык поэзии, Красов усилил и лирическое начало. Реалистические детали он встроил в сугубо романтическую картину в духе «страшных» баллад Жуковского и других романтиков. Даже мотив «безумия» героини усилен у Красова до предела («Да, бедная Клара безумна давно»). О психических отклонениях Клары в романе говорится несколько раз, но на протяжении всего сюжетного действия в ее словах и поступках не наблюдается никакой патологии. Все ее «безумства» с точки зрения других персонажей сводятся к «вольностям» в костюме и нарушении аристократического этикета, выражающего желание быть естественной.

Романтическая заостренность в балладной коллизии была достигнута несколькими образами-символами, за которыми скрываются архетипы бессознательного. Первым из них, который роднит баллады Жуковского и Красова, является символ скачущего коня. В разных культурах, а также в различных психических состояниях этот образ-символ имеет разное значение. Баллада Красова начинается словами: «Кто скачет, кто мчится на белом коне ‹…›?». «Белая лошадь часто символизирует неконтролируемые инстинктивные импульсы, исходящие из подсознания, удержать которые состоит немалых усилий».[574] Такое объяснение вполне закономерно выражает состояние героини Красова. Оно дополняется детальным описанием ее облика и намерений настичь призрак возлюбленного Тирреля. На самом деле это лишь галлюцинация героини («то сон!»).

Но лошадь может выражать и позитивную силу, в которой остро нуждается галлюцинирующий человек. «Архаический фольклор существует и в детских ритуалах: например, в Великобритании дети верят, что, увидев белую лошадь, человек обретает счастье. Белая лошадь является хорошо известным символом жизни».[575] Именно эту психолого-символическую функцию выполняет лошадь в балладе «Лесной царь». В ней отец видит спасение гибнущего сына, потому изо всех сил погоняет («не скачет, летит»).

Вторым символом в балладе Красова являются скрещенные руки на груди Клары («И, руки скрестивши, на друга глядит ‹…›»). Крест на груди – у сердца, в центре человеческого тела, там, где расположена душа – это архетип раннего христианства, греческий крест, который отличается от более позднего латинского креста,

представляющего подставку с более высокой перекладиной. Изменение планировки креста означало перенесение надежды на лучшую жизнь в загробный мир, в духовную сферу. Совершение всех желаний виделось только в раю. Поэтому скрещенные на груди Клары руки символизируют ее надежду на земное счастье с Тиррелем: «Как! – здесь еще… в жизни увидеть Тирреля?»[576] И когда видение исчезает, счастье бедной Клары перемещается в потусторонний мир: «‹…› ты навсегда унесла его в рай».

Сближает обе баллады и поэтический стиль. Здесь параллелей не меньше, чем в мотивах и символике. Причем влияние Жуковского в этой области проявляется наиболее отчетливо. Оба стихотворения написаны амфибрахием. Как отмечал еще Б. Томашевский, «популяризации трехсложных размеров особенно содействовал своими балладами Жуковский».[577] Красов чрезвычайно почитает этот размер: амфибрахием написано около трети его произведений. Жуковский же не случайно выбрал амфибрахий для своего перевода «Лесного царя». В оригинале, у Гете баллада написана дольником. По замыслу Жуковского, амфибрахий точнее, выразительнее передавал динамику скачки, гоньбы: он строится на балансе восходящего и нисходящего стиха.

Вторая группа приемов, роднящих произведения двух поэтов, – поэтические фигуры. В балладах обилие синтаксических параллелизмов и риторических вопросов. Обе баллады написаны в форме диалога. Разница лишь в способах его организации и оформления. У Жуковского это обычный, закавыченный диалог между отцом и сыном. У Красова диалог построен как разговор автора с мнимым собеседником, ответы которого оформлены в виде несобственно-прямой речи.

Но каждый из поэтов использует и оригинальные, не повторяемые другим приемы. У Жуковского – это встроенные в диалог отца с сыном обращения лесного царя, которые усиливают драматизм повествования. У Красова таким средством служат восклицательные и вопросительные предложения, фигуры умолчания, слова «да» и «нет». Они «взрывают» повествовательную ткань стихотворения, по-своему имитируя процесс скачки. По сравнению со стихом Жуковского стих баллады Красова более напряженный и эмоциональный. Это достигается обилием ярких эпитетов, сравнений и метафор: «призрак печальный», «ликом могильным», «ланиты завяли», «мятежная страсть», «страстное лоно», «жизнь отцвела», «сердце разбито». Многие из них являются традиционными поэтизмами и входят в репертуар романтической лирики. Их нагнетание создает впечатление, что Красов является скорее

предшественником Жуковского, а не наоборот: так расточительно обращается с ними автор «Клары Моврай».

Тем не менее, при явном сходстве перечисленных элементов, сравнение двух баллад оставляет впечатление в пользу большей творческой зрелости «Клары Моврай». В ней сказался не только опыт предшествующего романтизма, но и достижения поэтической мысли и техники пушкинского периода русской поэзии и даже более – ее нового (лермонтовского) этапа. Ведь стихотворение написано в 1839 году и отстоит от «Лесного царя» на 21 год. Жуковский отличался той безыскусной простотой, которая присуща детству поэзии. Она лишена той психологической изощренности, того эмоционального аналитизма, который свойствен рассудочным эпохам. У Жуковского анафоры просты, эпитеты неярки, сравнения неброски. Они соответствуют мышлению ребенка и строю его чувств. Но легкость и простота не мешают им быть убедительными средствами выражения глубинных процессов подсознания. На эстетическом уровне обе баллады обладают равной силой воздействия.

Список литературы

1. *Белинский В. Г.* Собрание сочинений в 3 томах. Т. 1. М., 1948.
2. *Гёте И. – В.* Собрание сочинений в 10 томах. Т. 1. М., 1975–1980.
3. *Жуковский В. А.* Собрание сочинений в 4 тома х. Т. 2. Л., 1959.
4. Поэты кружка Н. В. Станкевича. Л., 1964.
5. *Скотт В.* Собрание сочинений в 20 томах. Т. 16. Минск, 1994.
6. *Томашевский Б.* Стилистика и стихосложение. Л., 1959.
7. *Юнг К. – Г.* Mysterium coniunctionis. М., 1997.
8. *Юнг К. – Г.* Человек и его символы. М., 1998.

Психоаналитический метод в «Таинственных повестях» И. С. Тургенева

Проблема творческого метода Тургенева всегда была в центре внимания исследователей наследия писателя. Что касается «таинственных повестей», то применительно к этой группе произведений вопрос о методе всегда оставался спорным. Это было связано с их сложной художественной природой и недостаточной разработанностью методик анализа. Хотя большинством тургеневедов признавался особый «статус» этой части наследия писателя, относительно их творческого метода так и не было достигнуто единообразного толкования. Еще в 1930-е годы Л. В. Пумпянский усмотрел в «таинственных повестях» чуть ли не третью манеру Тургенева. Но его наблюдения и выводы не получили широкого признания и не были развиты.

Ситуация стала меняться с выходом литературоведения (и, соответственно, тургеневедения) на уровень междисциплинарных исследований. «Таинственные повести» стали изучать в рамках мифопоэтики, психологии и структурно-символического метода. Однако подобные подходы только запутали проблему: частными вопросами оказалось затемненным центральное ядро – творческий метод Тургенева. «Таинственные повести» так и не нашли адекватной предмету исследования интерпретации по причине эклектичности исследовательских методик.

Нередко исследователи попросту смешивали литературную фантастику с психологическим методом или топили глубокую идею в море второстепенных и мелких деталей тургеневской поэтики[578].

Другая группа исследователей рассматривала данную проблематику «таинственных повестей» в рамках традиционной мифологии, которая относится к области фольклора, но отнюдь не классического психоанализа. Подобный подход свойствен А. Б. Муратову[579], Телегину С. М. в его монографии «Философия мифа» (М., 1994),[580] Топорову В. Н.[581], Мостовской Н. Н.[582] Это связано с тем, что основной массив литературы по психоанализу был переведен на русский язык и издан во второй половине 1990–2000-х гг. и, как правило, не был известен исследователям Тургенева. К примеру, В. Н. Топоров в своей монографии о Тургеневе не приводит ни одной ссылки на психоаналитическую литературу, исследовавшую символику. Он ограничивается лингвистической трактовкой проблемы у

писателя. В другой работе исследователь вводит новое и весьма спорное понятие «литературные архетипы».[583] Робкие попытки обращения к психоанализу, хотя и наблюдались в работах 1990–2000-х годов, не внесли ясности в картину исследований. К ним относятся диссертации О. В. Дедюхиной «Сны и видения в повестях и рассказах И. С. Тургенева»[584] и К. В. Лазаревой «Мифопоэтика „таинственных повестей“ И. С. Тургенева»[585]. В них уже заметно знакомство авторов с некоторыми психоаналитическими работами, особенно К. Г. Юнга. Но в целом их работы выдержаны в рамках традиционного *литературоцентристского* подхода. Исследовательницы лишь ссылаются на те или иные труды классика психоанализа (как правило, одного), но не используют *методологию* психоанализа при анализе элементов *бессознательного* в изображении Тургенева. Они нигде не ставят цель раскрыть *механизм и сущность психологической ситуации*, описанной Тургеневым. Так, К. В. Лазарева пишет о значении снов в литературе: «Литературный сон – это прежде всего художественный образ, сложный по своей структуре. И если проникнуть в чужой реальный сон нельзя, так как это „принципиальный язык для одного человека“ (по Лотману), то литературный сон, эксплицируя содержание бессознательного героя ‹…› требует интерпретации. Язык литературного сна может быть в определенной степени расшифрован, но только с учетом контекста всего произведения»[586]. Здесь содержатся два абсолютно ложных утверждения, причем первое со ссылкой на авторитет Ю. М. Лотмана (можно подумать, что Лотман – специалист по психологии сновидений), что «реальный сон нельзя расшифровать». Это делают успешно, начиная с конца XIX века психоаналитики. Достаточно прочесть фундаментальный труд З. Фрейда «Токование сновидений», не говоря уже о массе другой психоаналитической литературы. Второе утверждение также не выдерживает критики. Далеко не все «литературные» сны действительно содержат ценную психоаналитическую информацию. Напротив, З. Фрейд утверждал, что в основном у второстепенных писателей (таких как Йенсен) описание снов представляет научную ценность с точки зрения психоанализа[587].

Психоанализ – это *понятие науки психологии,* и рассматриваться он должен в «содружестве» этой науки с литературоведением. Фольклорные и лингвистические элементы, если и имеют право присутствовать в подобном исследовании, должны быть подчинены главной, *психологической задаче*. Непонимание этого фундаментального факта уведет исследование в другую сторону, то есть произойдет подмена

проблемы. Именно так видится исследовательская задача данной работы.

Главная проблема в изучении «таинственных повестей» заключается, на наш взгляд, в определении их идейно-тематического ядра и соотнесения с ним творческого метода Тургенева. С позиций науки XXI века очевидным является тот факт, что Тургенев использовал в данной группе произведений новый метод, отличный от того, который он разработал применительно к другим своим произведениям.

Известно, что основу творческого метода Тургенева составлял психологический анализ, в рамках которого писатель изображал *не психологический процесс в целом, а его начало и результат*. В «таинственных повестях» Тургенев отказывается от такого порядка. Он стремится проникнуть в душевные глубины героев и вывести на свет ранее неведомые его художественному миру феномены. Значимость этих феноменов выходит далеко за пределы традиционной реалистической поэтики, что и послужило причиной недоразумений у ряда современных Тургеневу критиков, а позднее дало основание ухватиться за необычные факты разным исследовательским группам – от специалистов по мифологии и символизму до изучающих литературные архетипы.

Исследование оригинального творческого метода Тургенева целесообразнее провести на материале двух его поздних «таинственных повестей» – «Песни торжествующей любви» и «Клары Милич (после смерти)». В них нашли наиболее полное выражение как новые взгляды их автора на природу человеческой души и динамику душевных процессов, так и его интуитивные прозрения в области глубинной психологии, предвосхитившие важнейшие открытия научной психологии XX столетия.

Центральной проблемой «таинственных повестей» является проблема *бессознательного* и его соотношения с сознанием. Тургенев попытался раскрыть опасность дуалистической природы *подсознания*. Он показал, что *бессознательное* необходимо не только как противовес сознанию, дающий возможность осмысленной жизни. С его помощью можно изменить отношение к миру. Как писал впоследствии К. Г. Юнг, словно вторя Тургеневу, «бессознательное изменяет положение жизненных сил, показывая этим изменение отношений».[588]

Главные герои тургеневских повестей погружаются в бессознательные процессы, ведя своеобразную полемику с *бессознательным*. «Эта полемика, – как доказано аналитической психологией К. Г. Юнга, – является естественным процессом манифестаций энергии, проистекающей из напряжения противоположностей, и состоит она из чреды процессов

фантазии, которые спонтанно выступают в сновидениях и видениях».[589] При общности проблемного ядра двух повестей главные сюжетно-тематические узлы в них завязываются с помощью разных феноменов бессознательного – *сомнамбулизма и парапсихологических* явлений. При этом динамика обоих психических феноменов направлена в сторону *индивидуации* и обретению героями психической целостности.

Фабула «Песни торжествующей любви» проста и в известной мере даже банальна. Она представляет собой любовный треугольник. Два друга в возрожденческой Ферраре влюблены в одну девушку. Они предоставляют выбор ей, а между собой заключают договор, по которому «проигравший» любовное соперничество обязывается покориться выбору красавицы. Последняя, не без помощи матери, делает выбор в пользу Фабия, а Муций отправляется в длительное и дальнее путешествие. Молодые супруги живут в благополучии и согласии в течение пяти лет. Единственным недостатком их счастливой жизни является отсутствие детей. Но вот возвращается Муций и с разрешения супругов поселяется на их вилле. Он привозит с Востока множество экзотических мелочей, а также диковинный музыкальный инструмент, под звуки которого исполняет песнь, которую называют в далеких краях песнью торжествующей любви. В сочетании с заморским напитком она производит на Валерию гипнотизирующее воздействие, погружая ее в глубокий сон. Во сне молодую женщину посещает сновидение, в котором Муций пытается овладеть ею. В дальнейшем Муций продолжает свои телепатические воздействия на Валерию. В результате она впадает в сомнамбулизм, во время которого общается с Муцием. Заподозривший недоброе Фабий в порыве ревности закалывает своего друга. Слуга последнего чудесным способом наполовину оживляет своего хозяина и вместе с ним покидает дом супругов. Вскоре после этих событий Валерия ощущает в себе ребенка.

Весь рассказ, за исключением эпизода с оживлением покойника, выглядит вполне правдоподобно, совсем в духе итальянской новеллы Возрождения. Он очаровал своей поэзией многих современников Тургенева, вызвав недовольство некоторых своим фантастическим элементом. С ними со всеми можно было бы согласиться, если бы не одно обстоятельство. Вряд ли маститый писатель, стоящий у двери гроба («…› больной, который уже свыкся со своей бессменной болью», по словам И. Ф. Анненского[590]), увлекся бы подобной красивой безделицей без наличия какого-то тайного замысла.

В повести, безусловно, имеется второй план, на который указывает множество характерных деталей и который скрыт для

непосвященного в тайны глубинной психологии. К тому же неискушенного читателя сбивал с толку восточный элемент повести. Вслед за Европой Россия в это время начала освоение культуры Востока, которая нашла отражение и в произведениях искусства. Тургенев, видимо, также испытал на себе это веяние. Но «восточный элемент» в его повести затронул лишь внешнюю событийную канву. В формировании ее внутреннего, психологического плана он не играет существенной роли. Этот последний выражен в повести рядом общераспространенных символов *бессознательного*.

Главные события повести разворачиваются с момента водворения в доме молодых супругов Муция. Именно он вызывает у Валерии вещий сон, а потом погружает ее в сомнамбулическое состояние. Сон героя в литературе XIX века был распространенным художественным приемом. З. Фрейд дал высокую оценку литературным снам, извлекши из них богатую научную информацию для психологии. «В ‹…› споре об оценке сновидения, – писал ученый, – художники ‹…› стоят теперь на той же высоте, что и ‹…› автор „Толкования сновидений“. Ибо когда они позволяют видеть сны созданным их фантазией персонажам, то придерживаются повседневного опыта, согласно которому мышление и чувствования людей продолжаются во время сна, и с помощью сновидений своих героев они стремятся не к чему иному, как дать описание их душевного состояния. ‹…› Художники – ценные союзники, а их свидетельства следует высоко ценить, так как обычно они знают множество вещей между небом и землей, которые еще и не снились нашей школьной учености. Даже в знании психологии обычного человека они далеко впереди, поскольку черпают из источников, которые мы еще не открыли для науки».[591]

Сон главной героини повести Валерии несет важную информацию о динамике психических процессов. Ее первый сон является сложным образованием и может быть охарактеризован с нескольких позиций. Прежде всего этот сон, согласно теории психоанализа, «представляет собой *спонтанное самовыражение актуальной ситуации бессознательного в символической форме*».[592] Он насыщен изобразительным символизмом. Главным символом сновидения является «просторная комната с низким сводом», в которой «окон нет нигде».[593] Комната служит символом *мандалы*. «Ее символ представляет собой ‹…› концентрически расположенные фигуры с круглым или квадратным изображением в центре и радиальными или сферическими добавлениями».[594] Такими добавлениями в сновидении героини являются такие тетраморфные символы, как

«тонкие резные столбы из алебастра», расставленные по углам курильницы, «парчовые подушки ‹…› на узком ковре по самой середине ‹…› пола».[595]

Восточная (индийская) мандала представляет собой круг, но у людей европейской цивилизации она предстает в сновидениях в форме квадрата или подобной ему геометрической фигуры. «‹…› Мандала – это всегда внутренний образ, который постепенно строится активным воображением в то время, когда нарушено психическое равновесие ‹…›»; мандала «означает не что иное, как психический центр личности».[596] Это последнее обстоятельство помогает раскрыть другой план сновидения.

Сон Валерии – это «инкубационный сон» (термин К. Г. Юнга). В символической форме он выражает процесс индивидуации – психологического самоосуществления личности. В момент сновидения Валерии было чуть более 21 года. Это время активного психологического становления. И появление в сновидении, то есть в *бессознательном* личности символа мандалы означает требование бессознательного сфокусировать внимание на центре личности, необходимость сконцентрироваться на душевном деянии. В ситуации Валерии мандала служит символом психической трансформации.

Но на Валерию первый сон производит устрашающее воздействие. Она просыпается, «стеня от ужаса».[597] Подобная реакция нередко имеет место в состоянии психической трансформации личности. «Когда ‹человек› начинает чувствовать неизбежный характер своего внутреннего развития, он может легко впасть в панику, опасаясь того, что он беспомощно соскальзывает в некое безумие, не поддающееся пониманию». Страх Валерии вызывает не сон в целом, а его финальный эпизод, когда в комнату входит Муций и пытается силой овладеть ею. В данном случае образ Муция символизирует анимуса – «мужской образ в бессознательном женщины, который заставляет ее либо переоценивать мужчину, либо защищаться от него».[598]

Второй сон Валерии имеет более сложную символику и с большим трудом поддается психоаналитическому истолкованию. Героиня утверждает, что видела во сне чудовище, которое хотело ее растерзать. Чудовище в образе зверя.[599] В символике архетипических сновидений этот образ соответствует «бездне страстного распада, где все человеческие различия перемешиваются с животной божественностью первобытной психе – блаженное и страшное переживание».[600] Манифестация бессознательного означает, что личностные проблемы героини приобрели острый характер и для их разрешения требуются дополнительные душевные усилия.

Ситуация, с одной стороны, грозит распадом, с другой – духовным перерождением. «Личность редко изначально представляет то, во что она со временем превратится. Поэтому существует возможность ее расширения, как минимум в первой половине жизни. Расширение может осуществляться посредством притока извне, за счет новых жизненных содержаний, проникающих в личность и ассимилируемых ею. Таким путем происходит довольно значительное расширение личности».[601]

Подобный процесс происходит в душевном мире Валерии на следующем этапе ее психической трансформации – в состоянии сомнамбулизма. В это состояние ее погружает Муций посредством телепатии – игры на восточном струнном инструменте и песни. Тургенев пишет: «Валерия ‹…› как лунатик, безжизненно устремив перед собою потускневшие глаза, подняв руки вперед, направляется к двери сада! ‹…› руки ее как будто ищут Муция…»[602] «Лунатизм, – как частный случай сомнамбулизма, – следует рассматривать как систематическое частичное бодрствование, при котором в сознании возникает взаимосвязанный комплекс представлений ‹…› одновременно духовная деятельность в рамках ограниченной сферы бодрствования протекает с повышенной энергией».[603]

Муций здесь символизирует те внешние силы, которые притекают извне с целью изменения личности. Это происходит благодаря тому, что нечто в самой Валерии отвечает этой идее и выходит наружу, чтобы встретить ее. Внутренняя потребность информации назрела в глубинных истоках личности Валерии, и Муций с его внешним воздействием в форме песни торжествующей любви завершил этот процесс. «В некоторых обстоятельствах сомнамбулизмы приобретают в высшей степени телеологическое значение, – пишет в этой связи К. Г. Юнг, – именно с точки зрения трудностей, противостоящих будущему характеру, так как вооружают человека средствами для победы; в противном случае он был бы обречен на поражение».[604] «Трудности» трансформации в сюжетном действии повести выражаются в действиях супруга Валерии Фабия, который закалывает Муция. Но сам процесс уже не может быть остановлен этим актом.

Сомнамбулическое состояние Валерии, как это и принято в таких случаях, связывается с лунным светом, с Луной. «Лунный, до жесткости и яркий свет обливал все предметы», – пишет Тургенев.[605] И в другом месте: «‹…› луна опять взошла на безоблачное небо, и вместе с лучами ‹…› стало вливаться дуновение, подобное легкой, пахучей струе ‹…›»[606] «Луна с ее антитетической природой в определенном смысле является

прототипом индивидуации ‹…›» – отмечает К. Г. Юнг.[607] В архетипической символике она воплощает женское начало, и ее соединение с анцидентом, солнцем, как носителем начала мужского означает, что «партнеры будут жить друг с другом долго и счастливо ‹…›»[608] Данный мотив акцентируется в финале повести: «Супруги зажили прежней жизнью ‹…›»[609]

Процесс трансформации находит подтверждение еще в одном символе. Фабий рисует портрет Валерии «за несколько недель до возвращения Муция».[610] Но он не может закончить его, так как не находит «того чистого, святого выражения, которое так в нем (лице Валерии. – О. Е.) ему нравилось».[611] После же происшедших событий Фабий «нашел в ее чертах то чистое выражение ‹…› и кисть побежала по полотну легко и верно».[612] Здесь перерождение личности Валерии находит свое внешнее выражение. Символом внутренней трансформации становится ее собственное ощущение, выражающееся в признаках новой жизни: «‹…› в первый раз после ее брака, – пишет Тургенев, – она почувствовала внутри себя трепет новой, зарождающейся жизни».[613] С точки зрения внешней сюжетной линии это означает, что она скоро станет матерью. Во внутреннем же, глубинном плане это событие соответствует рождению в Валерии нового духовного человека, глубокой трансформации ее личности. Героиня пережила опыт перерождения в снах-символах процесса индивидуации.

Вторая повесть, «Клара Милич (после смерти)», создана на современном материале. В ее основу положена трагическая смерть молодой талантливой певицы и драматической актрисы Е. П. Кадминой. Герой повести Аратов погружен в тягучий московский быт. Таким образом, психологический анализ Тургенев проводит на контрастном историческом и бытовом материале.

По сравнению с «Песнью торжествующей любви» «фантастический элемент» здесь ослаблен. Он перенесен в плоскость душевной болезни главного героя. Вместе с тем психологический анализ здесь углубляется. Его ведет не только сам автор («Тургенев дал нам Аратова в анализированном ‹…› виде», – как отметил И. Ф. Анненский[614]), но его герой («Ему даже приятно был психологический анализ, которому он предавался»[615]; «‹…› эта странная девушка интересовала его с психологической точки зрения ‹…›»[616]).

В «Кларе Милич» психологический акцент сделан не на магии и внушении, а на болезни героя («неопытный, нервический юноша»[617]; «Растет не страсть, а недуг» (И. Ф. Анненский,[618]). Весь вопрос в том, какого рода этот недуг? Он не является

недугом в обывательском и даже медицинском понимании. В истории Аратова Тургеневым показано то же самое психологическое явление, что и в «Песни торжествующей любви» – это история становления психологической личности, закончившаяся для героя трагически.

Тургенев довольно подробно описывает личность Аратова и его жизнь до встречи с Кларой. В характере героя отчетливо выделяется невротическая составляющая. Ему 25 лет, но он страдает инфантильностью. В школе Аратов не учился: отец «сам его подготовил» к университету[619], курса которого юноша не окончил под надуманным предлогом, что «можно научиться дома».[620] Он избегал общества, вел уединенный образ жизни, чуждался женщин. Был «впечатлителен, нервен, мнителен».[621] Постепенно Аратов выстроил систему психологических защит, которыми отгораживался от мира. Как пишет К. Хорни о людях данной душевной организации, они с детства прибегают «к построению определенных защитных ‹…› стратегий, которые позволяют ‹…› справляться с миром и в то же время представляют ‹…› определенные возможности удовлетворения ‹…› Будет ли его преобладающее стремление заключаться ‹…› в том, чтобы окружить себя стеной и очертить вокруг себя магический круг, препятствуя вторжению в свою частную жизнь, зависит от того, какие пути в реальности для него закрыты, а какие доступны».[622]

Аратов живет под крылом сердобольной тетки и занимается невинным делом – фотографией. В своем воображении он создал женский идеал, который во внешних чертах напоминал его мать. Эта деталь, данная Тургеневым мимоходом, имеет принципиальное значение для выяснения сущности его базального конфликта. Образ матери, которую он не знал, означает аниму – женский образ в душе мужчины. Этот образ сопровождает героя все жизнь. «Индивидуальные проявления мужской анимы, – пишет психоаналитик М. – Л. фон Франц, – складываются, как правило, под воздействием материнских черт. Если мать человека оказывает отрицательное влияние, то ее анима чаще всего будет проявляться в ‹…› состоянии неуверенности, тревоги и повышенной возбудимости ‹…› Такие настроения вызывают хандру, страх заболеть, стать импотентом ‹…› анима тогда становится демоном смерти».[623]

Аратов постоянно испытывает зависимость от этого образа. Портрет матери стоил на столике в его комнате. Но этот образ имеет и другую сторону. Аратов увлекается гравюрами из альбома для женщин с изображениями экзотических красавиц. «Чаще всего анима проявляется как эротическая фантазия, –

отмечает исследовательница. – Этот ‹…› аспект анимы ‹…› становится навязчивым, когда мужчине не хватает нормальных чувственных отношений, то есть когда его восприятие жизни остается инфантильным. Во всех этих проявлениях анима ‹…› обладает свойством проекции, вызывающим у мужчины впечатление, будто речь идет о качествах какой-то определенной женщины».[624]

Анима сообщает, что в жизнесозидающем центре психики Аратова существует болезненный процесс – фатальная зависимость от образа матери, избавиться от которой (зависимости) составляет для героя жизненную необходимость. Аратову необходимо избавиться от «материнской тюрьмы», «но внутренняя сила стремится удержать его в состоянии детства, сопротивляясь всему, что влекло его к внешнему миру ‹…› Он не понимал, что его внутренний стимул к росту ‹…› содержал в себе необходимость отдалиться от матери».[625]

Случайное знакомство с Кларой Милич становится переломным в судьбе Аратова. Он получает возможность выйти из круга психических зависимостей, так как Клара ничем не похожа на его внутренний образ женщины. Она – полная противоположность его матери («А эта черномазая, смуглая, с грубыми волосами, с усиками на губе ‹…› „Цыганка“ (Аратов не мог придумать худшего выражения) ‹…»[626] С первого же знакомства Аратов испытывает нуминозную власть Клары. «Нуминозность, однако, полностью выходит за рамки осознанной воли, поскольку вводит субъекта в состояние одержимости, то есть безвольного подчинения», – пишет К. Г. Юнг об этом состоянии.[627] Несмотря на то что Аратов «решился ‹…› *похерить* всю эту историю»[628] с запиской Клары и встречей с этой девушкой, «там, внизу, под поверхностью его жизни, что-то тяжелое и темной тайно сопровождало его на всех путях».[629]

Манифестация *бессознательного* подсказывает Аратову необходимость внутреннего роста и преображения. Они должны совершиться в проективной и символической форме процесса индивидуации. Но такой процесс в случае с Аратовым является крайне опасным. Он может привести к инфляции *бессознательного*. С одной стороны, в данной ситуации «человеку предоставляется возможность освобождения от власти бессознательного. Но если эта возможность упускается или не используется, ситуация ‹…› ведет к подавлению и диссоциации личности ‹…› По этой причине ‹…› симптомы могут наблюдаться у ‹тех›, кто, не желая признавать глубинные мотивы, отказывается от решения задач, возложенных на него судьбой».[630] Аратов легкомысленно возвращается «в обычную колею».[631] И

сообщение о смерти Клары выводит его базальный конфликт на более опасный уровень. Его начинают посещать символические сновидения и видения умершей Клары.

В первом сне Аратова выступает несколько архетипических символов: «плоский камень, подобный могильной плите», «венок из маленьких роз» на голове женщина и сама женщина. Камень символизирует «центр жизни и реальности» – «это то, что находится посередине между совершенным и несовершенным, это то, с чего сама природа начинает подвигать к совершенству посредством искусства».[632] Образ розы встречается в видениях Аратова дважды: сначала во сне, а затем в галлюцинации с умершей Кларой. Роза напоминает форму мандалы[633] – это «цветок, подобно дружественному знаку, божественной эманации из бессознательного, показывает сновидцу ‹…› место ‹…› где можно найти зерно, которое захочет прорасти в нем».[634], то есть символ роста. Женщина – это символ трансформирующейся анимы, которая вытесняет прежний ее образ. Работа *бессознательного* в этом сновидении Аратова свидетельствует об изменениях во внутренней структуре его психики, о тех сложных процессах, которые герой должен был бы взять под контроль сознания: «камень должен быть найден, „когда тяжкий поиск лежит на ищущем“.»[635]

Второй сон Аратова выглядит более тревожным – «угрожающий сон», как называет его Тургенев. Двумя его главными символами являются «ряд громадных лошадей» и смерть. Символ лошади без всадника означает, что «инстинктивные влечения могут выйти из-под контроля сознания ‹…› В этих образах отсутствует та позитивная сила, в которой так нуждается сновидец».[636] Образ смерти во втором сне перекликается с последующими галлюцинациями Аратова. Эта часть повести Тургенева отнюдь не является фантастикой, созданной богатым воображением писателя. Изображенные им феномены относятся к области парапсихологии[637] и находят объяснение как проекции бессознательного, к которым вполне серьезно относится научная психология. «‹…› Смерть объекта, – пишет в этой связи К. Г. Юнг, – должна была бы вызвать необычные психологические последствия, поскольку объект тогда исчезает не совсем, а продолжает существовать в неосязаемом виде ‹…› Бессознательная imago, которой уже не соответствует никакой реальный объект, становится духом умершего и оказывает на субъекта воздействия, к коим ‹…› нельзя относиться иначе, чем как к психологическим феноменам».[638]

Imago Клары оказывает на психику Аратова такое разрушительное воздействие, потому что он оказывается не

готовым к подобным изменениям. Хотя он «бережно спрятал в ящик» портрет своей матери перед очередным сном и видением Клары, он не смог разрушить устоявшийся в его душе комплекс. У него для этого не хватало душевных сил. И то, что удалось Валерии из «Песни торжествующей любви», оказалось не под силу изнеженному воспитанием и тепличному существу, каким и был Аратов. «То, что приходит к нам извне, и то, что поднимается ему навстречу изнутри, может стать нашим достоянием в том случае, если мы способны развить внутреннюю амплитуду входящего содержимого ‹…›Человек растет вместе с задачами, которые он перед собой ставит. Но он должен иметь в себе способность к росту, иначе даже самая трудная задача ничего ему не даст. Скорее он просто будет сломлен ею».[639]

Подобная драма и происходит с Аратовым. Вод воздействием свалившегося на него груза бессознательного он заболевает горячкой, от которой ему уже нет спасения. Сложный и противоречивый процесс индивидуации оказывается для героя непреодолимым препятствием. У Аратова было два пути в жизни: остаться на уровне инфантильности и продолжить вести жизнь подопечного своей стареющей тетки, в условиях архаичной обстановки дворянского дома на окраине Москвы, или стать полноценной личностью, интегрированной в современное общество. Об этом ему был дан сигнал Кларой живой и Кларой мертвой. Первый путь был для него равноценен духовной смерти. Для следования по второму пути не хватило жизненного опыта и душевных сил. Его короткий и стремительный рывок к свету нового сознания и духовного преображения обернулся тяжелым недугом и гибелью.

Так Тургенев показал нам путь психологического роста личности на примере двух типов из разных исторических эпох – путь, который проходит в жизни каждый человек.

Литература

1. *Анненский И.* Книги отражений. // Иннокентий Анненский. Избранное. М.: Правда, 1987.

2. *Лазарева К. В.* Мифопоэтика «таинственных повестей» И. С. Тургенева. Дис… кан. ф. н. Ульяновск, 2005.

3. *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах. Т. XIII. М.-Л.: Наука, 1960–1968.

4. *Франц фон Мария-Луиза.* Процесс индивидуации. // Карл Густав Юнг. Человек и его символы. М.: Серебряные нити, 1998.

5. *Фрейд З.* Бред и сны в «Градиве» В. Иенсена // З. Фрейд.

Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995.

6. *Хорни Карен.* Новые пути в психоанализе. М.: Канон-Плюс, 2014.

7. *Юнг К. – Г.* Синтетический или конструктивный метод // К. Г. Юнг. Структура психики и процесс индивидуации. М.: Наука, 1996.

8. *Юнг К. – Г.* К психологии и патологии так называемых оккультных феноменов. // К. – Г. Юнг. Конфликты детской души. М.: Канон-Плюс, ОИ «Реабилитация», 1997.

9. *Юнг К. – Г.* Синхронистичность. М.-Киев: Рефл-Бук-Ваклер, 1997.

10. *Юнг К. – Г.* О природе психе. М.-Киев: Рефл-Бук-Ваклер,2002.

11. *Юнг К. – Г.* Об энергетике души. М.: Академический проект, 2013.

12. *Юнг К. – Г.* Воспоминания, сновидения, размышления. Львов-М.: Инициатива-Акт, 1998.

13. *Юнг К. – Г.* Психология и алхимия. М.-Киев: Рефл-Бук-Ваклер, 1997.

14. *Юнг К. – Г.* Mysterium coniunctionis. М.-Киев: Рефл-Бук-Ваклер, 1997.

15. *Якоби И.* Индивидуальная символика: случай из психоаналитической практики. // К. – Г. Юнг. Человек и его символы. М.: Серебряные нити, 1998.

У истоков психологического анализа Ф. М. Достоевского (Петербургская поэма «Двойник»)

Ф. М. Достоевского по праву считают основоположником психологического анализа в русской литературе. Опыты в этой области всех его предшественников (М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, В. Ф. Одоевского) не идут ни в какое сравнение с мастерством проникновения автора «Двойника» в глубины человеческого сознания и в темные бездны бессознательного. Именно поэтому психологи и психиатры отвели Достоевскому особое место среди предтечей психоаналитических открытий.

Свой метод психологического анализа Достоевский совершенствовал всю жизнь. Он рефлектировал над ним и пытался сформулировать его сущность. В конце своего творческого пути он признавался, что, хотя его и называют психологом в литературе, он реалист в самом глубоком смысле слова. То есть метод психоанализа писатель отождествлял с многосторонним и глубоким изображением внутреннего мира человека. Таким образом, Достоевский стремился не выходить за пределы *искусства слова* при характеристике своего ведущего творческого метода. Это обстоятельство имеет принципиально значение в свете научного изучения его наследия представителями разных областей знания XIX–XXI веков.

Помимо филологов, среди исследователей разных специальностей (историков, философов, религиозных мыслителей, политиков) чаще других к творчеству и личности Достоевского обращались психологи. Данный факт свидетельствует о том, что как писатель реалист, изучавший глубины человеческой личности, Достоевский в своем творчестве пересекается с ведущими направлениями психологической науки и совокупностью своих образов, идей, личных внутренних конфликтов служит богатым и до сих пор неисчерпанным материалом для мировой психологии.

Однако, несмотря на такой интерес психологов к наследию Достоевского, до сих пор вызывает вопрос сама постановка проблемы изучения психики человека на сугубо литературном материале. «Отдает ли себе исследователь отчет в том, что объектом его анализа является не реальный человек, а литературный персонаж? – пишет основатель отечественного психологического литературоведения В. П. Белянин. – Можно ли в принципе рассчитывать на выявление реальных

психологических закономерностей в силу реализма изображения ‹…› что писатель не выходит за пределы психологической достоверности в изображении действий и переживаний, не искажая нигде собственно психических законов?»[640]

Применительно к Достоевскому такой вопрос может показаться правомерным в двояком смысле. Во-первых, в то время, когда Достоевский вырабатывал метод психологического анализа, научная психология находилась в младенческом состоянии. Те скромные материала, которыми, по свидетельству современников, писатель располагал в качестве источника научной информации (например, система Ф. Й. Галля) вряд ли могли дать ему достоверную и объективную картину человеческой психики и ее болезней. Во-вторых, ни в литературоведении, ни в психологии нет научно выверенного *анализа психической динамики* того или иного главного героя Достоевского. Исследователи (как филологи, так и психологи), как правило, ограничивались суммарными характеристиками, общими рассуждениями или констатациями частных случаев душевных заболеваний героев автора «Двойника». Эта тенденция свойственна работам и отечественных (В. Ф. Чиж, И. Д. Ермаков, В. П. Гиндин), и зарубежных ученых (З. Фрейд, Д. Ранкур-Лаферьер, К. Леонгард). Примером тому может служить статья И. М. Кадырова «Двойник» Достоевского: попытка психоаналитической интерпретации.[641] Анализ текста повести занимает в исследовании незначительное место. Зато обзор психоаналитической литературы о «Двойнике» составляет пятую часть небольшой статьи. Работа перегружена узкоспециальной терминологией, хотя это можно объяснить спецификой журнала. В основу концепции статьи положена неофрейдистская традиция, что сужает диапазон исследования. Но главное в том, что автор делает выводы исключительно в узких рамках заданного направления и профессионального сленга: «На мой взгляд, в „Двойнике“ Достоевский предпринял совершенно уникальный и новаторский для своего времени эксперимент. Он сотворил текст (!), который воссоздает атмосферу коллапса „триангулярного пространства“ – состояния, близко связанного с непереносимым опытом первичной сцены». Чтобы выводы автора стали удобопонятными, статью следовало бы перевести на общедоступный язык.

Еще одним важным обстоятельством, заставляющем задуматься о «легитимности» литературы как материала для психоанализа, является профессиональная принадлежность исследователей. Подавляющее большинство работ по психоанализу в литературе принадлежит психологам и

психиатрам. Литературоведы в своем понимании психоанализа остаются на уровне общегуманитарных знаний этой науки. Декларируемая междисциплинарная интеграция при изучении психологических феноменов остается в области благих намерений и до сих пор никак не способствовала комплексному анализу обозначенных проблем.

Проблему можно сформулировать так: литературоведам не хватает знаний научной психологии для решения специфических задач своей дисциплины; психологи используют материал литературы односторонне, зачастую без глубокого проникновения в *эстетическую концепцию* писателя или произведения, затрагивая частные проблемы. Однако еще в 1930-е годы Л. С. Выготский писал о мобильности и интегративности психологии как прогрессирующей научной тенденции XX столетия: «Можно сказать, что всякое сколько-нибудь значительное открытие в какой-либо области, выходящее за пределы этой частной сферы, обладает тенденцией превратиться в объяснительный принцип всех психологических явлений и вывести психологию за ее собственные пределы – в более широкие сферы знания».[642]

Таким образом, можно утверждать, что на вопрос, сформулированный В. П. Беляниным, имеется положительный ответ, но с оговоркой: психология может стать интегрирующим знанием при взаимной готовности к этому литературоведения. Попытается данное утверждение доказать на материале одного раннего произведения Достоевского, послужившего источником плодотворных идей писателя и приемов его психологического анализа.

Вышедший в свет в 1846 году «Двойник» сразу занял особое место в русской литературе. «Сюжетом повести, – отмечал Г. М. Фридлендер в послесловии к произведению, – становятся не только реальные события, но и „роман сознания“ Голядкина».[643] «К тому же в качестве главного героя выведен явно душевно больной человек с параксиальными чертами».[644] Однако критика в лице В. Г. Белинского увидела в герое Достоевского не «клинику», не аномалию, а типическую фигуру, распространенную в разных слоях общества: «Герой романа г. Голядкин, – писал критик, – один из тех обидчивых, помешанных на амбиции людей, которые так часто встречаются в низших и средних слоях нашего общества ‹…› Если внимательнее осмотреться кругом себя, сколько увидишь господ Голядкиных, и бедных и богатых, и глупых и умных».[645]

Таким образом, патология сознания не есть исключительная черта героя этого раннего произведения Достоевского. Сознание Голядкина является отклонением от нормы, но сама норма

отличается лишь степенью интенсивности симптомов. Это важное открытие, сделанное Достоевским-психологом, подтверждают исследователи XX века: «Достоевскому было, по-видимому, известно, что невротики страдают от тех же причин, которые могут быть вскрыты и у здоровых, только у последних они проявляются слабее, чем у больных».[646]

Заслугой Достоевского-писателя стало подробное описание хода болезни, приведшей Голядкина к аутоскопическому созерцании своего двойника. Изображение этого явления Достоевский впоследствии отнес к своим высшим творческим достижениям: «‹…› серьезнее этой идеи я ничего в литературе не проводил, – признавался он в „Дневнике писателя“ за 1877 год. – Но форма этой повести мне не удалась совершенно ‹…› если бы я теперь принялся за эту идею и изложил ее вновь, то взял бы совсем другую форму». Почему же Достоевский в 1877 считал, что не справился с художественной задачей в 1846 году? Ответ на этот вопрос следует искать, принимая проблему двойничества в творчестве писателя в целом.

Между Голядкиным и двойниками в произведениях Достоевского 1860–70-х годов существует огромная, принципиальная разница. В сороковые годы Достоевский творчески еще не дорос до постижения двойничества *идейного*. Он ставил проблему на социально-бытовом уровне. «Часть патологического у героев Достоевского, – отмечает психиатр и литературовед И. Д. Ермаков, – может быть, при внимательном чтении и анализе окажется только „психопатологией обыденной жизни“ ‹…›»[647]

Идейное двойничество наблюдается у героев-идеологов Достоевского – «подпольного человека», Раскольникова, Ивана Карамазова. Голядкин – незначительная, даже ничтожная фигура, не вызывающая ни симпатии, ни сострадания (в отличие, например, от гоголевского Поприщина). В рамках идейных исканий 1840-х годов Достоевский свою задачу выполнил. Он глубже, чем его предшественники в данной области (А. Погорельский, Гоголь, Лермонтов), раскрыл *механизм* психологического двойничества, наметил зыбкую грань между расстройством личности и нормой, неврозом и психозом, привлек внимание к этой болезни, получившей распространение в урбанистической среде 1840-х годов. Мало того, Достоевский оказал заметное воздействие на повесть М. Е. Салтыкова-Щедрина «Запутанное дело», особенно на ту ее часть, которая повествует о прогрессирующем психическом заболевании главного героя Мичулина.

Комплекс двойничества «подпольного человека»,

Раскольникова и Ивана Карамазова сформировался на основе психического нарушения. Но доминантой здесь является не психическое, а идейное двойничество. Прежде чем показать глубины последнего, Достоевский должен был представить его себе, постичь его психопатологический механизм. И «Двойник» в этом отношении был совершенно необходимым этапом в творческой эволюции писателя. Приобретенный в работе над «Двойником» художественный и психоаналитический опыт помог Достоевскому в процессе его идейного развития 1850–70-х годов подняться на более высокий художественно-эстетический уровень в изображении этого сложного культурно-исторического явления.

Первопричиной жизненных неудач Голядкина является невроз, сформировавшийся во время его пребывания в Петербурге (по рождению герой Достоевского – провинциал). В науке XX века понятие «невроз», «невротический» выходят за рамки узкой сферы психиатрии. «Сам термин „невротический“, – отмечает Карен Хорни, – хотя он и является медицинским по происхождению, не может теперь использоваться без учета культурных аспектов его значения».[648] Поэтому невроз в произведении Достоевского мы будем рассматривать как явление урбанистической культуры России XIX века.

В отечественной литературе о Достоевском бытовала, до и сейчас нередко встречается гипотеза, согласно которой «душевное расстройство Голядкина изображается Достоевским как следствие социальной и нравственной деформации личности, обусловленной ненормальным устройством общественной жизни».[649] Литературоведам вторят психологи: по их мнению, Достоевский воссоздал «в Голядкине-старшем мир входящего в безумие мелкого чиновника, *плохо обеспеченного* (выделено мной. – О. Е.), ограниченного в интересах».[650] Однако текстуальный анализ повести не дает оснований для подобных выводов относительно материальных и нравственных мотивов болезни героя. Проблема невроза Голядкина находится в другой плоскости.

Кто такой Голядкин с точки зрения социальной и чиновной иерархии России 1840-х годов? Голядкин – титулярный советник и помощник столоначальника столичного департамента. Согласно петровской табели о рангах, титулярный советник – это гражданский чин IX класса, соответствующий знанию капитана в армии. Для выходца из провинции без связей это отнюдь не маленькая должность. Гоголь при характеристике данной сословной группы отнес ее к среднедостаточной: «отставные подполковники, штабс-капитаны, помещики, имеющие около сотни душ крестьян, – словом, все те, которых называют

господами средней руки» («Мертвые души», глава первая). Достаточно сравнить его чин и должность с положением его начальника Антона Антоновича, который, дожив до старости, выслужил только асессорский чин и должность столоначальника.

Должность обеспечивает Голядкину сносную жизнь: он снимает квартиру (напрямую, а не от жильцов, как было принято у мелких чиновников), с недорогой, но добротной мебелью, имеет слугу и денежные накопления в сумме 750 рублей, что немало даже для Петербурга сороковых годов. Достаточно сравнить эту сумму с теми, которые имели при приезде в столицу такие персонажи литературы 1840-х годов, как щедринский Мичулин (1000 рублей от родителей, имеющих 100 душ), Адуев-младший И. А. Гончарова (2000 рублей при таком же приблизительно имении). Этот факт свидетельствует о том, что в основе душевного расстройства героя Достоевского лежат не материальные проблемы. Он не бедняк, задавленный нуждой и угнетенный социальной несправедливостью.

На службе Голядкин был исполнительным чиновником и пользовался расположением начальства. Правда, его обошли при представлении к следующему чину. Но о том, что его именно «обошли», мы узнаем от самого героя, сознание которого уже помутнено к началу сюжетного действия повести. Причина расстройства Голядкина заключается *в высоком уровне притязаний в сочетании с отсутствием чувства реальности*. Герой безосновательно притязает на то, что никак не соответствует ни его природным свойствам, ни общественному положению.

Претендуя на руку и сердце Клары Олсуфьевны, дочери своего высокого начальника, Голядкин не учитывает громадную разницу между собой и возлюбленной. Помимо социально-имущественных причин, это – возраст и внешность героя. Достоевский неоднократно рисует неприглядный портрет Голядкина: ««…› заспанная, подслеповатая и довольно оплешивевшая фигура была именно такого незначительного свойства, что с первого взгляда не останавливала на себе решительно ничьего исключительного внимания ‹…»»[651] В другом месте писатель характеризует внешность своего героя по контрасту с одним из посетителей бала: «Ближе всех стоял к нему ‹Голядкину› какой-то офицер, высокий и красивый малый, перед которым господин Голядкин почувствовал себя настоящей букашкой».[652] Наконец, в уста героя Достоевский вкладывает самохарактеристику: «фигурою, признаться, не взял»[653]

Свое желание пробиться в высший свет и занять в нем место Голядкин выражает в карикатурной, шокирующей всех форме:

нанимает бутафорскую карету, обряжает пьяного лакея в ливрею, надевает нелепый костюм. При этом он сам сознает неадекватность своего облика и неадекватными поступками создает курьезно-комедийную ситуацию. Терпя постоянные неудачи в неумелом исполнении чуждой ему социальной роли, Голядкин впадает в тяжелейший невроз.

На распространенность в урбанизированном обществе неврозов и, особенно, на их опасность указывали все психоаналитики: «Неврозы ‹…› крайне разрушительны в своих психических и социальных последствиях ‹…› Если рассматривать неврозы не только с клинической, но, напротив, с психологической и социальной точек зрения, то можно прийти к выводу, что он является тяжелейшим заболеванием, особенно в отношении его влияния на среду и образ жизни отдельных людей».[654] З. Фрейд так описывает этиологию невроза: «Для возникновения невроза требуется конфликт между либидозными желаниями человека и той частью его существа, которую мы называем „Я“, являющемся выражением его инстинкта самосохранения и включающем идеальные представления о собственной сущности. Такой патогенный конфликт имеет место только тогда, когда либидо (психическая энергия. – О. Е.) устремится по таким путям и к таким целям, которые давно преодолены и отвергнуты „Я“ ‹…›».[655]

Устремляясь к желанной, но недостижимой цели, Голядкин то и дело осознает необоснованность своих притязаний. Его еще не разрушенное сознание подсказывает ему эту мысль: «Да, наконец, оно и нельзя, – рассуждает герой над подложным письмом своей возлюбленной, которое призвано позабавить чиновничье общество и одновременно окончательно уличить Голядкина в безумии, – так оно и нельзя ‹…› Ну вышла бы там себе за кого следует, за кого судьбой предназначено ‹…›»[656]; «Да, во-первых, я, сударыня вы моя, я для вас не гожусь ‹…›».[657] Мало того, оказавшись в высшем обществе, герой инстинктивно ищет ту социальную нишу, к которой он по праву принадлежит, так как в другой чувствует себя чужаком: «‹…› отвечал господин Голядкин, обводя свои несчастные взоры кругом и стараясь по сему случаю отыскать в недоумевающей толпе *середины и социального своего положения* (выделено мной. – О. Е.)».[658]

Заслуга Достоевского состояла в том, что он не только художественно убедительно нарисовал картину невроза своего героя, но и последовательно раскрыл этапы этого заболевания, разные его стадии. Здесь он предвосхитил идеи научной психологии XX века, пришедшей к выводу, что «после изучения неврозов проще разобраться в других психических феноменах».

[659] Достоевский клинически точно описал ход болезни своего героя. П. Б. Ганнушкин так определил его с медико-психологической точки зрения: «Основными динамическими моментами в патологической жизни личности являются: 1) фаза или эпизод; 2) шок; 3) реакция; 4) развитие».[660] У Достоевского этой схеме соответствуют следующие этапы расстройства Голядкина: 1) неудача на обеде у Берендеева, вызвавшая нервное потрясение; 2) шок от появления двойника; 3) реакция на двойника, выразившаяся в двигательном, интеллектуальном и аффективном возбуждении; 4) развитие расстройства в виде повышенной активности, переходящей в беспорядочные действия.

В изображении Достоевского расстройство Голядкина является устойчивым. Оно влияет на все сферы его жизни и в конце повести приводит героя к полной социальной дезадаптации. Все персонажи, имеющий дело с Голядкиным, от слуги до врача, замечают отклонения в его поведении и по-своему реагируют на них – от разговоров в людской за спиной героя, насмешливых улыбочек лакея до загадочных взглядов мелких чиновников и прямых намеков начальника: «ни тема разговора, ни самый разговор ‹в лакейской› не понравились господину Голядкину»[661]; «Петрушка помолчал немного и усмехнулся во весь рот, глядя прямо в глаза своему господину»[662]; «Тут писарь еще другой раз попридержал свой опять раскрывшийся рот и как-то любопытно и странно посмотрел на господина Голядкина»[663]; «Впрочем, вы не смущайтесь, – вежливо успокаивает Голядкина столоначальник. – Это бывает ‹…› то же самое случилось с моей тетушкой ‹…› она тоже перед смертью себя вдвойне видела…»[664]

Научный психоанализ дает более точное определение недуга, поразившего героя повести Достоевского. «В настоящее время, – писал К. Г. Юнг в 1920-е годы, – никто не сомневается в „психогенной“ природе неврозов. „Психогенез“ означает, что основные причины невроза или условия его возникновения коренятся в психике. Это может быть, например, психический шок, изнурительный конфликт, неправильная психическая адаптация, роковая иллюзия и т. п.

‹…› Самой простой формой шизофрении, расщепления личности, является паранойя, классическая мания преследования „преследуемого преследователя“. Она заключается в простом раздвоении личности, при котором в слабо выраженных случаях оба эго удерживаются вместе благодаря их идентичности».[665]

На всем протяжении повести Голядкин совершает поступки, дающие основание отнести его состояние к параноидальному расстройству. Он предельно чувствителен к неудачам, склонен истолковывать незначительные факты и действия знакомых как

враждебные. Например, «бабью сплетню» о его якобы шашнях с домохозяйкой Каролиной Ивановной он воспринимает крайне болезненно («выдумали, чтобы убить человека», «нравственно убить») и переселяется в другую квартиру. Голядкин постоянно заподазривает окружающих в посягательстве на его репутацию, в замысливании против него чего-то недоброго: «‹…› вне себя, выбежал на набережную Фонтанки ‹…› спасаясь от врагов, от преследований, от града щелчков, на него занесенных»[666]; «Кто его знает, этого запоздалого, – промелькнуло в голове господина Голядкина, – может быть ‹…› он-то тут ‹…› недаром идет, а с целью идет, дорогу мою переходит»[667]; «Старая петля! Всегда на пути моем, всегда черной кошкой норовит перебежать человеку дорогу»[668]; «так это в гнезде этой скаредной немки кроется теперь вся главная нечистая сила».[669].

Нередко герой сам нарывается на конфликты из-за своего ненормального поведения и отталкивающих внешних качеств. Его аффекты гнева, стыда, вины и страха находят выражение в деструктивных действиях и вызывают у посторонних недоумение и подозрительность. То он «потер себе руки и залился тихим смехом»[670]; то «шептал про себя, жестикулировал правой рукой, беспрерывно поглядывая в окно кареты»[671]; то «схватился за трубку и, насасывая ее изо всех сил, раскидывая клочья дыма направо и налево, начал в чрезвычайном волнении бегать взад и вперед по комнате»[672]; то «вдруг покраснел так, что даже слезы выступили у него на глазах»[673]; «Господин Голядкин качнулся вперед, сперва один раз, потом другой, потом поднял ножку, потом как-то пришаркнул, потом как-то притопнул, потом споткнулся ‹…› Послышался визг и крик ‹…› смятение было ужасное»[674].

Подобные состояния вписываются в картину невроза, неоднократно наблюдавшуюся психоаналитиками. Так, О. Фенихель писал о невротических феноменах: «Аффективные вспышки выражаются в двигательных и других физиологических разрядках, особенно мышечных и секреторных, а также в эмоциональных переживаниях. Физические и психические феномены специфичны для любого аффекта, в особенности специфична корреляция обоих феноменов. Эмоциональные вспышки случаются помимо воли и даже вопреки волевым усилиям: индивид „утрачивает контроль“».[675]

Однако нельзя не отметить, что Голядкин нередко осознает свое болезненное состояние и даже пытается бороться с вызванными этим состоянием ошибками. Он посещает доктора, несколько раз пытается отказаться от мероприятия, сулящего неудачу. Но всякий раз неправильно направленная психическая

энергия сбивает его с правильного пути: «Да нет, уж характер такой! Сноровка такая, что нужда ли, нет ли, вечно норовлю как-нибудь вперед забежать…»[676]; «Нельзя помолчать! Надо было прорваться! ‹…› Самоубийца я этакой».[677]

Голядкин не чужд рефлексии, самоанализа. Но его ограниченный кругозор и невысокий интеллект не позволяют ему заниматься самосознанием подолгу. Он задерживается лишь на таких явлениях, вероятность которых неочевидна с точки зрения здравого смысла: «Да что же это такое, – подумал он с досадою, – что же это я, с ума, что ли, в самом деле сошел?»[678]; «Это, во-первых, и вздор, а во-вторых, и случиться не может. Это, вероятно, как-нибудь там померещилось… а не то, что действительно было».[679] Он со страхом и одновременно с чувством обреченности ощущает приближение более тяжкого состояния – психоза: «Впрочем, господин Голядкин все заранее и давно уже предчувствовал что-то недоброе»[680]; «Увы! Он это давно уже предчувствовал».[681]

В свете всей последующей истории психоанализа центральная проблема повести Достоевского – проблема двойничества является широко распространенной и хорошо изученной. «Такое аутоскопическое явление (когда человек видит самого себя), – отмечает Е. – А. Беннет, – часто описывается в беллетристике ‹…› Здесь мы наблюдаем проекцию части личности в форме видимого образа, представляющего определенные идеи человека, чьим двойником он является».[682] Как уже отмечалось, базальный конфликт находится в области сознания героя Достоевского. Он представляет непреодолимое противоречие между его жизненными притязаниями и отсутствием чувства реальности. На этой почве у него формируется компульсивный невроз, или невроз навязчивых состояний (по классификации А. Брилла). Это состояние иначе называют еще неврозом переноса.[683]

На начальной стадии перенос служит защитным механизмом отрицания героем тех свойств своей личности, которые являются неприемлемыми с точки зрения нравственного сознания. Конфликт между сознанием своей ничтожности и стремлением казаться значительной фигурой лежит в основе поступков героя первой половины повести. Голядкин буквально надевает маску (обряжается) важной персоны и имитирует ее поведение; но то и дело срывается в результате аффекта вины и неполноценности: «Поклониться или нет? (своему начальнику из окна бутафорской кареты, нанятой для вояжа на обед. – О. Е.) Отозваться или нет? ‹…› или прикинуться, что не я, а кто-то другой ‹…› Дурак я был, что не отозвался ‹…› следовало бы просто на смелую ногу и с

откровенностью, не лишенною благородства: дескать, так и так, Андрей Филиппович, тоже приглашен на обед, да и только!»[684] Согласно К. Г. Юнгу, такие симптомы характеризуют тип *малодушного* невротика: «Чем больше он съеживается и прячется, тем больше растет в нем тайное притязание на понимание и признание. Хотя он и говорит о своей неполноценности, он, в сущности, все-таки не верит в нее. Изнутри его переполняет упрямая убежденность в своей непризнанной ценности ‹…›».[685]

В общении с людьми более низкого социального статуса Голядкин действует смелее и даже доходит до признания двух сторон своей личности – явной и скрытой. Хотя признание делается спонтанно, оно служит первым симптомом шизофренического расщепления сознания и намечает дальнейший путь бессознательного к формированию независимого комплекса двойничества: «Я вас скажу, господа, по-дружески, – сказал, немного помолчав, наш герой, как будто (так уж и быть) решившись открыть что-то чиновникам, – вы, господа, вы меня знаете, но до сих пор знали только с одной стороны».[686]

Стремление Голядкина к превосходству и успеху является обратной стороной его чувства неполноценности, и выражается данный комплекс во многих поступках героя: «Он стоит ‹…› в уголку ‹…› между всяким дрязгом, хламом и рухлядью ‹…› Он только наблюдатель теперь: он тоже ‹…› ведь может войти… почему же не войти? (в бальный зал – О. Е.) Стоит только шагнуть, и войдет, и весьма ловко войдет. Сейчас только, – выстаивая, впрочем, уже третий час на холоде»[687] «Эти факторы, – отмечает А. Адлер, – стремление к превосходству и чувство неполноценности – действительно являются двумя аспектами одного и того же психического феномена».[688] Но героя Достоевского они приводят к психическому раздвоению как следствию страха перед «другим». Появлению двойника (доппельгангера) в галлюцинирующем сознании Голядкина предшествовало, вероятно, сновидение, о котором вскользь упоминается в тексте повести: «одним словом, все происходило точь-в-точь как во сне господина Голядкина-старшего».[689]

Этот мотив Достоевский еще не акцентирует в «Двойнике» Он приобретет особо важное значение в его позднем творчестве (сны героев-идеологов). Однако мотив сна в этом раннем произведении выполняет ту же психологическую функцию, что и в последующих: сон связан с угрозой для жизни Голядкина. «В сновидениях, – отмечал в этой связи Э. Фромм, – в которых страх связан с реальной или воображаемой угрозой для жизни, свободы и так далее, причина возникновения сновидения – угроза ‹…›».[690]

Для Голядкина увиденный сон и разыгравшаяся на его основе в его больном воображении галлюцинация (как впоследствии «кошмар Ивана Федоровича» в «Братьях Карамазовых») несет еще один существенный смысл. Уже сформировавшийся комплекс двойника наглядно демонстрирует Голядкину ту часть его сознания, которую он до сих пор пытался вытеснить или замаскировать под ложный образ поведения. «Встреча с „другой стороной“, негативным элементом, – отмечал Э. Нойманн, – характеризуется появлением множества сновидений, в которых это „другое“ предстает перед эго в различных обликах: нищего или хромого, изгоя или дурного человека, дурака или бездельника, униженного или оскорбленного, грабителя и т. д.

Человека потрясает до глубины души неизбежность признания, что другая сторона, несмотря на ее враждебность и чуждость по отношению к эго, составляет часть его личности». [691]

Голядкин пытается бороться с «другим», комплексом, с двойником. В его рассуждениях встречаются вполне здравые, рациональные фрагменты, как, например, в эпизоде с анализом подложного письма предмета его любви Клары Олсуфьевны. И самое главное: в момент короткого просветления сознания Голядкин взывает к помощи своего начальника, приводя уже не моральные доводы, как прежде (интриги, козни нечистоплотных завистников и врагов), а правовые: «отправлюсь, паду к ногам, если можно, униженно буду испрашивать. Дескать, так да так; в ваши руки судьбу свою предаю, в руки начальства; ваше превосходительство, защитите и облагодетельствуйте человека ‹…› противозаконный поступок ‹хотел совершить›». [692]

Но сила невротического комплекса настолько велика, что герой сгибается под ее давлением. Он чувствует свою неспособность высвободиться из тисков бессознательного. Поэтому весь его длинный монолог из главы XII исполнен истинного трагизма. В нем перемежаются призывы о помощи, гневные обвинения в адрес автора подложного письма и горькие признания в собственном бессилии укротить поток неконтролируемой психической энергии: «Это от вас, сударыня, все происходит ‹…› вы, сударыня моя, виноваты ‹…› вы меня в напраслину вводите… Тут человек пропадает, тут *сам от себя исчезает и самого себя не может сдержать* (выделено мной – О. Е.)». [693] Самое интересное в том, что здесь, уже на грани психоза, Голядкин делает совершенно правильные рассудочные выводы, разоблачает истинных, а не мнимых врагов и объясняет свое реальное состояние.

Здесь Достоевский силой гениальной интуиции изображает

процесс перехода невроза своего героя в психоз. «Невроз приближается к опасной черте, но все же каким-то образом не пересекает ее, – дает научную картину процесса К. Г. Юнг. – Если бы он пересек черту, то перестал бы быть неврозом ‹…› известны случаи, когда долгие годы считаются неврозами, а затем пациент внезапно пересекает разделительную черту и с полной очевидностью превращается в психически больного человека ‹…› Пациент боролся за сохранение своего эго, за главенство и контроль, и за целостность своей личности. Но в конце концов сдался – покорился захватчику, которого более не смог подавлять».[694]

«Появление» двойника отягчает психическое состояние Голядкина. Если прежде героя угнетали подозрения, гнев на сплетников и злость на недостойных людей, обошедших его по службе, то есть все те нравственно-психологические переживания, которые знакомы нормальному человеку, то теперь все отрицательное, порочное сконцентрировалось в визуальном персонифицированном образе, с которым бороться оказалось не под силу из-за его комплексного характера. «Поскольку комплексам в определенной мере, – констатирует К. Г. Юнг, – присуща воля, т. е. своего рода эго, мы обнаруживаем, что в состоянии шизофрении они настолько освобождаются из-под контроля сознания, что становятся видны и слышны. Они появляются в форме видений, говорят голосами, похожими на голоса определенных людей».[695]

После двух крупных неудач, повергших Голядкина в состояние эмоционального шока – обход по службе племянником начальника и скандал на обеде, куда герой явился незваным, – разрыв между его жизненными притязаниями и чувством реальности резко возрастает. Чем очевиднее становится бесплодность стремлений Голядкина утвердиться «в обществе людей благонамеренных и хорошего тона», «пленять умом, сильным чувством и приятными манерами», тем настойчивее и безрассуднее становятся его помыслы и поступки: «Не будет же этого! – закричал он»[696]; «А ну, ничего! Еще не потеряно время…»[697] и т. п. Как пишет К. Г. Юнг, «одной из наиболее распространенных причин ‹образования комплексов› служит моральный конфликт, целиком возникающий их относительной невозможности полного самоутверждения сущности субъекта».[698]

Все морально негативное, сконцентрированное в фигуре двойника, множится и находит выход в сновидениях и галлюцинаторных образах героя: «с каждым шагом его, с каждым ударом ноги в гранит тротуара, выскакивало, как будто из-под

земли, по такому же точно ‹…› отвратительному ‹…› Голядкину»[699]; «ему казалось, что бездна, целая вереница совершенно подобных Голядкиных с шумом вламываются во все двери комнаты».[700] С одной стороны, Голядкин боится сближения со своим двойником, страшится его «предательского поцелуя»; с другой – просит его «содействовать ему при всех будущих начинаниях». Такие крайности в поведении героя отражают амбивалентность переживаемых им чувств и обуреваемых его стремлений. Как описывает подобные состояния К. Г. Юнг, «раздвоение соответствует часто встречающемуся в сновидениях удвоению тени, когда две половины выступают как разные и даже антагонистические фигуры. Такое случается, если сознательная эго-личность не включает в себя все те содержания и компоненты, которые могли бы в нее войти. Некая часть личности в этом случае остается отколовшейся и смешивается с тенью, в норме неосознаваемой; обе вместе они образуют двойственную, зачастую антагонистическую личность».[701]

Голядкин – единственный из группы героев-двойников Достоевского, который кончает клиникой. Как уже отмечалось, в этом есть определенная закономерность, связанная с этапами идейной эволюции писателя. В «Двойнике» он вывел незначительную, мелкую личность, неспособную подняться до высоких идей, которые породили бы непреодолимые противоречия сознания. Но тем значительнее выглядит открытие писателя, который сумел показать (и доказать), что сложные психические процессы не зависят от глубины интеллекта и духовной одаренности, а свойственны рядовому человеку в не меньшей степени. Это своеобразное «наказание» природы, соединенное с особенностями урбанистической культуры. Невроз и раздвоение сознания могут поразить любого, все зависит от характера конфликта, вызванного не только средой, но и ранимостью, слабой защищенность человеческой психики. Достоевский был первооткрывателем этой темы в литературе, потому что, во-первых, был великим писателем-реалистом и, во-вторых, сам пережил сложные перипетии сознания.

Список литературы

1. *Адлер А.* Воспитание детей. Взаимодействие полов. Ростов-на-Дону, 1998.
2. *Белинский В. Г.* Полн. соб. соч. Т. 9. М., 1955.
3. *Белянин В.* Психологическое литературоведение. М., 2008.
4. *Беннет Е. – А.* Что на самом деле сказал Юнг? М., 2008.

5. *Брилл А.* Лекции по психоаналитической психиатрии. Екатеринбург, 1998.

6. *Выготский Л. С.* Психология развития человека. М., 2003.

7. *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений в 15 томах. Т. 1. Л., 1988–1996.

8. *Ганнушкин П. Б.* Клиника психопатий. Н. – Новгород, 1998.

9. *Ермаков И. Д.* Психоанализ у Достоевского // Российский психоаналитический вестник. 1993–1994, № 3–4.

10. *Кадыров И. М.* «Двойник» Достоевского: попытка психоаналитической интерпретации // Консультативная психология и психотерапия. 2002, № 1.

11. *Кузнецов О. Н., Лебедев В. К.* Достоевский над бездной безумия. М., 2003.

12. *Нойман Э.* Глубинная психология и новая этика. СПб., 2008.

13. *Фенихель О.* Психоаналитическая теория неврозов. М., 2005.

14. *Фрейд З.* Художник и фантазирование. М., 1995.

15. *Фромм Э.* Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок, мифов. М., 2008.

16. *Хорни К.* Самоанализ. М., 2008.

17. *Юнг К. – Г.* AION. Исследование феноменологии самости. М., 1997.

18. *Юнг К. – Г.* Конфликты детской души. М., 1997.

19. *Юнг К. – Г.* Практика психотерапии. СПб., 1998.

20. *Юнг К. – Г.* Психология бессознательного. М., 1996.

21. *Юнг К. – Г.* Работы по психиатрии. СПб., 2000.

22. *Юнг К. – Г.* Синхронистичность. М., 1997.

23. *Юнг К. – Г.* Тэвистокские лекции. М., 1998.

notes

Примечания

1

Новиков Н. Н. Батюшков под гнетом душевной болезни. Арзамас: АГПИ, 2005, стр. 3.

2

Юнг К. – Г. Практика психотерапии. СПб.: Университетская книга, 1998, стр. 86.

3

Страхов И. В. Психология литературного творчества (Л. Н. Толстой как психолог). М.: Институт практической психологии; Воронеж: НПО «Модэк», 1998, стр. 26–27.

4

Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1999, стр. 154.

Чиж В. Ф. Болезнь Н. В. Гоголя. М.: Республика, 2001, стр. 204.

6

Мамардашвили М. Лекции по античной философии. СПб.: Азбука, 2014, стр. 378.

7

Мартьянов П. К. Последние дни жизни Лермонтова. М.: Гелиос АРВ, 2009, стр. 66–67.

8

Дуэль Лермонтова и Мартынова. Подлинные материалы уголовного дела. М.: Адвокатская контора «Юстина» – Белый город, 2012, стр. 88.

9

Юнг К. – Г. Дух Меркурий. М.: Канон, 1996, стр. 292.

10

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 225.

11

Юнг К. – Г. Конфликты детской души. М.: Канон-Реабилитация, 1997, стр. 198.

12

Юнг К. – Г. Дух Меркурий. М.: Канон, 1996, стр. 255.

13

Райкрофт Ч. Критический словарь психоанализа. СПб.: Восточно-Европейский Институт психоанализа, 1995, стр. 148–149.

14

Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1999, стр. 287–288.

15

Там же, стр. 241.

16

Там же, стр. 174.

Там же, 1999, стр. 362.

18

Там же, стр. 175.

19

Адлер А. Практика и теория индивидуальной психологии. М.: Прогресс, 1995, стр. 25–26.

Адлер А. Понять природу человека. СПб.: Академический проект, 1997, стр. 10.

21

Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1999, стр. 286.

22

Адлер А. Практика и теория индивидуальной психологии. М.: Прогресс, 1995, стр. 270.

23

Там же, стр. 270.

24

Там же, стр. 275.

25

Там же, стр. 281.

Там же, стр. 271.

27

Там же, стр. 273.

28

Юнг К. – Г. Психологические типы. СПб.: Ювента-Прогресс-Универсум, 1995, стр. 564–565.

29

Юнг К. – Г. Дух Меркурий. М.: Канон, 1996, стр. 259–261.

30

Там же, стр. 255.

31

Кречмер Э. Гениальные люди. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999, стр. 10.

Там же, стр. 24.

Там же, стр. 37.

Ясперс К. Стриндберг и Ван Гог. СПб.: Алетейя, 1998, стр. 10.

35

Сартр Ж. П. Идиот в семье. Гюстав Флобер от 1821 до 1857. СПб.: Академический проект, 2009, стр. 178.

Мартьянов П. К. Последние дни жизни Лермонтова. М.: Гелиос АРВ, 2009, стр. 4.

Там же, стр. 5.

Там же, стр. 25.

Там же, стр. 23.

Чиж В. Ф. Болезнь Н. В. Гоголя. М.: Республика, 2001, стр. 4.

41

Там же, стр. 7.

42

Там же, стр. 149.

43

Там же, стр. 130.

Там же, стр. 114.

Там же, стр. 426.

Там же, стр. 202.

Ермаков И. Д. Психоанализ литературы: Пушкин. Гоголь. Достоевский. М.: Новое литературное обозрение, 1999, стр. 159.

Там же, стр. 183.

49

Там же, стр. 430–431.

Грифцов Б. А. Психология писателя. – М.: Художественная литература, 1988, стр. 238.

51

Там же, стр. 241.

Там же, стр. 96.

Там же, стр. 23.

Там же, стр. 120.

Там же, стр. 126.

Там же, стр. 128.

Сегалин Г. В. О задачах эврапатологии как отдельной отрасли психопатологии // Клинический архив гениальности и одаренности. Вып. первый, т. I. Свердловск: 1925, стр. 8.

Там же, стр. 10.

Там же, стр. 30.

Котляревский Н. А. Михаил Юрьевич Лермонтов. Личность поэта и его произведения. М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013, стр. 5.

61

Там же, стр. 166.

Там же, стр. 171.

63

Там же, стр. 190.

Мамардашвили М. Лекции по античной философии. СПб.: Азбука, 2014, стр. 34–36.

Геритейн Э. Судьба Лермонтова. М.: Художественная литература, 1986, стр. 310.

Там же, стр. 314.

Котляревский Н. А. Михаил Юрьевич Лермонтов. Личность поэта и его произведения. М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013, стр. 5.

Соловьева М. М. Ю. Лермонтов с точки зрения учения Кречмера // Клинический архив гениальности и одаренности, т. II, кн. 3. Свердловск: 1926, стр. 197.

Там же, стр. 203.

Там же, стр. 202.

Шувалов А. В. Лермонтов Михаил Юрьевич Естественнонаучные исследования творческого процесса. URL: www.charaterology.ru…

Гиндин В. «Не дай мне бог сойти с ума…». Омск: 2004, стр. 46.

Ранкур-Лаферьер Д. Русская литература и психоанализ. М.: Ладомир, 2004, стр. 6.

Там же.

Ранкур-Лаферьер Д. Русская литература и психоанализ. М.: Ладомир, 2004, стр. 7.

Там же, стр. 288.

Там же, стр. 254.

Там же, стр. 249, 248.

Там же, стр. 249.

Райкрофт Ч. Критический словарь психоанализа. СПб.: Восточно-Европейский Институт психоанализа, 1995, стр. 6.

Ранкур-Лаферьер Д. Русская литература и психоанализ. М.: Ладомир, 2004, стр. 254.

Кречмер Э. Строение тела и характер. М.: НВ «Первая исследовательская лаборатория ак. В. А. Мельникова», 2000, стр. 206.

83

Алексеев Д. А. Лермонтов. Материалы и находки. М.: Древнехранилище, 2013, стр. 117.

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 60.

Кречмер Э. Строение тела и характер. М.: НВ «Первая исследовательская лаборатория ак. В. А. Мельникова», 2000, стр. 54.

Там же, стр. 53.

Там же, стр. 51.

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 60.

Кречмер Э. Строение тела и характер. М.: НВ «Первая исследовательская лаборатория ак. В. А. Мельникова», 2000, стр. 107.

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 61.

Кречмер Э. Строение тела и характер. М.: НВ «Первая исследовательская лаборатория ак. В. А. Мельникова», 2000, стр. 155.

Алексеев Д. А. Лермонтов. Материалы и находки. М.: Древнехранилище, 2013, стр. 128.

93

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 5, стр. 451.

Сегалин Г. В. О задачах эврапатологии как отдельной отрасли психопатологии // Клинический архив гениальности и одаренности. Вып. первый, т. I. Свердловск: 1925.

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 60.

Там же, стр. 73.

Кречмер Э. Строение тела и характер. М.: НВ «Первая исследовательская лаборатория ак. В. А. Мельникова», 2000, стр. 125–126.

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 61.

Там же, стр. 73.

100

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 5, стр. 156.

101

Там же, стр. 190.

Кречмер Э. Строение тела и характер. М.: НВ «Первая исследовательская лаборатория ак. В. А. Мельникова», 2000, стр. 172.

103

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 69.

Там же, стр. 35.

105

Кречмер Э. Строение тела и характер. М.: НВ «Первая исследовательская лаборатория ак. В. А. Мельникова», 2000, стр. 105.

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 242.

107

Кречмер Э. Строение тела и характер. М.: НВ «Первая исследовательская лаборатория ак. В. А. Мельникова», 2000, стр. 88–89.

Эйхенбаум Б. Основные проблемы изучения Лермонтова // Литературная учеба, 1935, № 6, стр. 25.

109

Алексеев Д. А. Лермонтов. Материалы и находки. М.: Древнехранилище, 2013, стр. 118.

Юнг К. – Г. Значение отца в судьбе отдельного человека // Психоанализ детской сексуальности: З. Фрейд, К. Абрахам, К. Г. Юнг. СПб.: Союз, 1997, стр. 186.

111

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 306.

Юнг К. – Г. Либидо, его метаморфозы и символы. СПб.: Восточно-Европейский институт психоанализа, 1994, стр. 189.

113

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 346.

Там же, стр. 344.

115

Там же, стр. 236.

116

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 5, стр. 451.

117

Алексеев Д. А. Лермонтов. Материалы и находки. М.: Древнехранилище, 2013, стр. 39.

118

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 5, стр. 193.

119

Алексеев Д. А. Лермонтов. Материалы и находки. М.: Древнехранилище, 2013, стр. 89.

120

Там же, стр. 115.

121

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 305.

122

Юнг К. – Г. Значение отца в судьбе отдельного человека // Психоанализ детской сексуальности: З. Фрейд, К. Абрахам, К. Г. Юнг. СПб.: Союз, 1997, стр. 203.

123

Юнг К. – Г. Очерки по психологии бессознательного. М.: Когито-Центр, 2010, стр. 305–306.

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 5, стр. 231.

125

Юнг К. – Г. Либидо, его метаморфозы и символы. СПб.: Восточно-Европейский институт психоанализа, 1994, стр. 269.

126

Алексеев Д. А. Лермонтов. Материалы и находки. М.: Древнехранилище, 2013, стр. 104.

127

Юнг К. – Г. Значение отца в судьбе отдельного человека // Психоанализ детской сексуальности: З. Фрейд, К. Абрахам, К. Г. Юнг. СПб.: Союз, 1997, стр. 205.

Райх Вильгельм. Функция оргазма. – М.: АСТ, 1997, стр. 45.

129

Там же, стр. 7.

130

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 5, стр. 161.

Асмус В. Ф. Круг идей Лермонтова // Литературное наследство, т. 43–44, кн. II. М.: АН СССР, 1941, т. 3, стр. 185.

132

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 344.

133

Алексеев Д. А. Лермонтов. Материалы и находки. М.: Древнехранилище, 2013, стр. 260.

Эйхенбаум Б. Основные проблемы изучения Лермонтова // Литературная учеба, 1935, № 6, стр. 476.

135

Райх В. Характероанализ. М.: Республика, 1999, стр. 148.

Юнг К. – Г. Психологические типы. СПб.: Ювента-Прогресс-Универсум, 1995, стр. 625.

137

Там же, стр. 626.

138

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 150.

139

Там же, стр. 166.

140

Там же, стр. 367.

141

Там же, стр. 387.

142

Там же, стр. 208.

143

Там же, стр. 353.

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 4, стр. 368.

145

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 6, стр. 128.

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 7, стр. 230.

147

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 208.

Кречмер Э. Гениальные люди. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999, стр. 72–73.

149

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, стр. 436.

Сушкова Е. Записки. М.: Захаров, 2004, стр. 45.

151

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, стр. 468.

152

К друзьям, 1829, т. 1, стр. 15.

153

Романс, 1829, т. 1, стр. 24.

Совет, 1830, т. 1, стр. 153.

155

Одиночество, 1830, т. 1, стр. 154.

156

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 112.

157

Там же, стр. 114.

158

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 5, стр. 260.

159

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 7, стр. 378.

Кречмер Э. Гениальные люди. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999, стр. 73.

161

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 37.

Сушкова Е. Записки. М.: Захаров, 2004, стр. 88.

163

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 70.

164

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 15.

165

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 3, стр. 123.

166

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 5, стр. 159.

167

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 265.

Кречмер Э. Строение тела и характер. М.: НВ «Первая исследовательская лаборатория ак. В. А. Мельникова», 2000, стр. 179.

169

Там же, стр. 82–83.

Кречмер Э. Гениальные люди. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999, стр. 198.

Кречмер Э. Строение тела и характер. М.: НВ «Первая исследовательская лаборатория ак. В. А. Мельникова», 2000, стр. 184.

172

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 287.

173

Кречмер Э. Строение тела и характер. М.: НВ «Первая исследовательская лаборатория ак. В. А. Мельникова», 2000, стр. 180.

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 137.

175

Там же, стр. 302.

Кречмер Э. Строение тела и характер. М.: НВ «Первая исследовательская лаборатория ак. В. А. Мельникова», 2000, стр. 181.

177

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 361.

178

Там же, стр. 370.

179

Там же, стр. 574.

Лермонтов М. Ю. Pro et contra. СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института, 2002, стр. 133.

181

Асмус В. Ф. Круг идей Лермонтова // Литературное наследство, т. 43–44, кн. II. М.: АН СССР, 1941, стр. 80.

182

Виноградов В. В. Стиль прозы М. Ю. Лермонтова // В. В. Виноградов Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя. М.: Наука, 1990, стр. 234.

183

Кречмер Э. Строение тела и характер. М.: НВ «Первая исследовательская лаборатория ак. В. А. Мельникова», 2000, стр. 183.

Виноградов В. В. Стиль прозы М. Ю. Лермонтова // В. В. Виноградов Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя. М.: Наука, 1990, стр. 214.

185

Там же, стр. 238.

Лермонтов М. Ю. Pro et contra. СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института, 2002, стр. 875.

187

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 37.

Сушкова Е. Записки. М.: Захаров, 2004, стр. 83.

189

Сартр Ж. П. Идиот в семье. Гюстав Флобер от 1821 до 1857. СПб.: Академический проект, 2009, стр. 153.

190

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 69.

191

Там же, стр. 56.

Там же, стр. 74.

193

Там же, стр. 74.

194

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 7, стр. 44.

195

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 6, стр. 88.

Там же, стр. 201.

Лермонтов М. Ю. Pro et contra. СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института, 2002, стр. 259.

Хорни К. Наши внутренние конфликты. М.: Канон-Плюс, 2013, стр. 34.

199

Там же, стр. 35.

200

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 294.

201

Юнг К. – Г. Конфликты детской души. М.: Канон-Реабилитация, 1997, стр. 42.

202

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 5, стр. 169.

203

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 6, стр. 201.

Фромм Э. Психология человеческой деструктивности. М.: АСТ, 1998, стр. 259.

205

Юнг К. – Г. Ответ Иову. М.: Канон-Плюс-ОИ «Реабилитация», 1998, стр. 169.

Фенихель О. Психоаналитическая теория неврозов. М.: Академический проект, 2005, стр. 42.

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 164.

Сартр Ж. П. Идиот в семье. Гюстав Флобер от 1821 до 1857. СПб.: Академический проект, 2009, стр. 147–148.

209

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 187.

210

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 5, стр. 241.

211

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 250.

Юнг К. – Г. Конфликты детской души. М.: Канон-Реабилитация, 1997, стр. 160.

Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания. М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 1998, стр. 408.

Юнг К. – Г. Психологические типы. СПб.: Ювента-Прогресс-Универсум, 1995, стр. 630.

215

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 163.

Сушкова Е. Записки. М.: Захаров, 2004, стр. 145.

217

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 289.

218

Там же, стр. 276.

219

Соловьев В. С. Лермонтов // Вестник Европы, 1901, Февраль, стр. 451.

Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1999, стр. 132.

221

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 149.

Хорни К. Самоанализ. М.: Эксмо, 2002, стр. 209.

223

Кречмер Э. Строение тела и характер. М.: НВ «Первая исследовательская лаборатория ак. В. А. Мельникова», 2000, стр. 145.

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 362.

Кречмер Э. Строение тела и характер. М.: НВ «Первая исследовательская лаборатория ак. В. А. Мельникова», 2000, стр. 144.

Юнг К. – Г. Практика психотерапии. СПб.: Университетская книга, 1998, стр. 136.

227

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 346.

Энциклопедия глубинной психологии. Том IV. Индивидуальная психология. Аналитическая психология. М.: Когито-Центр, 2004, стр. 46–47.

229

Кречмер Э. Гениальные люди. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999, стр. 197.

Энциклопедия глубинной психологии. Том IV. Индивидуальная психология. Аналитическая психология. М.: Когито-Центр, 2004, стр. 269–270.

231

Юнг К. – Г. Ответ Иову. М.: Канон-Плюс-ОИ «Реабилитация», 1998, стр. 66.

Сушкова Е. Записки. М.: Захаров, 2004, стр. 97.

233

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 174.

Там же, стр. 414.

235

Там же, стр. 418.

Там же, стр. 417.

237

Юнг К. – Г. Практика психотерапии. СПб.: Университетская книга, 1998, стр. 27.

Лермонтов М. Ю. Pro et contra. СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института, 2002, стр. 266–267.

239

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 287.

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 3, стр. 170.

241

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 5, стр. 158.

«Земля и небо», 1831, т. 1, стр. 368.

243

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 6, стр. 32.

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 7, стр. 72.

Лермонтов М. Ю. Pro et contra. СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института, 2002, стр. 276.

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 140.

247

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 7, стр. 78.

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 6, стр. 148.

«1831-го июня 11 дня», 24, т. 1, стр. 286.

250

Белинский В. Г. Собрание сочинений в 9 томах. М.: Художественная литература, 1976–1982, т. 9, стр. 365–366.

251

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 3, стр. 306.

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 347.

253

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 7, стр. 147.

Там же.

255

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 196.

Там же, стр. 305.

257

Там же, стр. 530.

Там же, стр. 415.

259

Там же, стр. 140.

Там же, стр. 630.

261

Юнг К. – Г. Психология бессознательного. М.: Канон, 1996, стр. 217.

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 296.

263

Юнг К. – Г. Психология бессознательного. М.: Канон, 1996, стр. 286.

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 199.

265

Юнг К. – Г. Психология бессознательного. М.: Канон, 1996, стр. 220.

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 192.

267

Саломе Лу Эротика. М.: Культурная революция, 2012, стр. 193.

268

«Преступник», 1829, *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 3, стр. 63.

269

«Ночь, 1830 года ночью. Август 28» *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 222.

«Могила бойца» *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 232.

«Вадим», 1833, *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 6, стр. 17, 34, 52.

Лермонтов М. Ю. Pro et contra. СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института, 2002, стр. 417.

Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1999, стр. 274.

Мамардашвили М. Очерк современной европейской философии. СПб.: Азбука, 2014, стр. 25–26.

Юнг К. – Г. Психология и алхимия. М.: Рефл-бук-Ваклер, 1997, стр. 282.

Юнг К. – Г. Конфликты детской души. М.: Канон-Реабилитация, 1997, стр. 176.

Юнг К. – Г. Mysterium coniuntionis. М.: Рефл-бук-Ваклер, 1997, стр. 160.

Лермонтов М. Ю. Pro et contra. СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института, 2002, стр. 349.

Юнг К. – Г. Mysterium coniuntionis. М.: Рефл-бук-Ваклер, 1997, стр. 179–180.

280

«Люблю я цепи синих гор…» *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 112.

281

«Склонись ко мне красавиц молодой…» *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 120.

Юнг К. – Г. Mysterium coniuntionis. М.: Рефл-бук-Ваклер, 1997, стр. 177.

283

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 407.

Там же, стр. 586.

285

«Люблю я цепи синих гор…», 1832, *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 113.

Юнг К. – Г. Либидо, его метаморфозы и символы. СПб.: Восточно-Европейский институт психоанализа, 1994, стр. 278.

Юнг К. – Г. Практика психотерапии. СПб.: Университетская книга, 1998, стр. 178.

Юнг К. – Г. Психологические типы. СПб.: Ювента-Прогресс-Универсум, 1995, стр. 243.

289

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 4, стр. 175, 176.

Юнг К. – Г. Либидо, его метаморфозы и символы. СПб.: Восточно-Европейский институт психоанализа, 1994, стр. 109.

291

Лермонтов М. Ю. Pro et contra. СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института, 2002, стр. 455.

Юнг К. – Г. Психологические типы. СПб.: Ювента-Прогресс-Универсум, 1995, стр. 166–167.

Юнг К. – Г. Ответ Иову. М.: Канон-Плюс-ОИ «Реабилитация», 1998, стр. 149–150.

Саломе Лу Эротика. М.: Культурная революция, 2012, стр. 50.

295

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 290.

Там же, стр. 257.

Там же, стр. 269.

298

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 9, стр. 73–74.

299

Там же, стр. 33.

300

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 2, стр. 175.

301

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 9, стр. 75.

302

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 6.стр. 38.

303

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 186.

Там же, стр. 202.

305

Там же, стр. 136.

Там же, стр. 176.

Лермонтов М. Ю. Pro et contra. СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института, 2002, стр. 417.

Сушкова Е. Записки. М.: Захаров, 2004, стр. 154.

309

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 62.

310

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 6, стр. 88–89.

311

Там же, стр. 88.

312

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 13.

313

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 4, стр. 142.

314

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 6, стр. 145.

315

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 7, стр. 89.

316

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 6, стр. 163.

317

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 28.

318

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 230.

319

Райх В. Характероанализ. М.: Республика, 1999, стр. 445.

320

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 120.

321

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 4, стр. 185.

322

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 6, стр. 372.

323

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 4, стр. 185.

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 17.

325

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 6, стр. 372.

Сушкова Е. Записки. М.: Захаров, 2004, стр. 130.

Саломе Лу Эротика. М.: Культурная революция, 2012, стр. 42.

Там же, стр. 55.

329

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 5, стр. 241.

Сушкова Е. Записки. М.: Захаров, 2004, стр. 144.

Саломе Лу Эротика. М.: Культурная революция, 2012, стр. 58.

Юнг К. – Г. Mysterium coniuntionis. М.: Рефл-бук-Ваклер, 1997, стр. 179.

Ранкур-Лаферьер Д. Русская литература и психоанализ. М.: Ладомир, 2004, стр. 106.

334

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 63.

Сушкова Е. Записки. М.: Захаров, 2004, стр. 143.

Там же. 135.

Там же, стр. 104.

338

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 278.

Сушкова Е. Записки. М.: Захаров, 2004, стр. 148.

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 6, стр. 29.

341

Там же, стр. 38.

Там же, стр. 371.

343

Саломе Лу Эротика. М.: Культурная революция, 2012, стр. 53.

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 202.

345

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 6, стр. 187.

Сартр Ж. П. Идиот в семье. Гюстав Флобер от 1821 до 1857. СПб.: Академический проект, 2009, стр. 249.

Юнг К. – Г. Mysterium coniuntionis. М.: Рефл-бук-Ваклер, 1997, стр. 111.

Райх В. Характероанализ. М.: Республика, 1999, стр. 445.

349

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 331.

Лермонтов М. Ю. Pro et contra. СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института, 2002, стр. 276.

Соловьев В. С. Лермонтов // Вестник Европы, 1901, Февраль, стр. 455.

352

Шолохов М. А. Собрание сочинений: в девяти томах. – М.: Терра-Книжный клуб, 2001, том первый, стр. 211.

353

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 3, стр. 346.

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 213.

Лермонтов М. Ю. Pro et contra. СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института, 2002, стр. 826–827.

Чиж В. Ф. Болезнь Н. В. Гоголя. М.: Республика, 2001, стр. 31.

Бахтин М. М. Собрание сочинений в 6 томах. М.: Русские словари, Языки славянских культур, 1997–2012, т. 6, стр. 516.

Бахтин М. М. Собрание сочинений в 6 томах. М.: Русские словари, Языки славянских культур, 1997–2012, т. 5, стр. 350.

Бахтин М. М. Собрание сочинений в 6 томах. М.: Русские словари, Языки славянских культур, 1997–2012, т. 6, стр. 515.

Бахтин М. М. Собрание сочинений в 6 томах. М.: Русские словари, Языки славянских культур, 1997–2012, т. 5, стр. 118.

361

Бахтин М. М. Собрание сочинений в 6 томах. М.: Русские словари, Языки славянских культур, 1997–2012, т. 4 (2), стр. 407.

362

Там же, стр. 163.

363

Бахтин М. М. Собрание сочинений в 6 томах. М.: Русские словари, Языки славянских культур, 1997–2012, т. 5, стр. 104, 103.

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 3, стр. 343.

365

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 4, стр. 376.

366

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 3, стр. 345.

Бахтин М. М. Собрание сочинений в 6 томах. М.: Русские словари, Языки славянских культур, 1997–2012, т. 4 (2), стр. 279.

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 3, стр. 331.

369

Там же, стр. 333.

Бахтин М. М. Собрание сочинений в 6 томах. М.: Русские словари, Языки славянских культур, 1997–2012, т. 3, с.563.

Бахтин М. М. Собрание сочинений в 6 томах. М.: Русские словари, Языки славянских культур, 1997–2012, т. 5, стр. 112.

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 3, стр. 335.

Там же, стр. 311.

Саломе Лу Эротика. М.: Культурная революция, 2012, стр. 75.

Юнг К. – Г. Mysterium coniuntionis. М.: Рефл-бук-Ваклер, 1997, стр. 179.

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 3, стр. 337.

377

Гоголь Н. В. Невский проспект // Н. В. Гоголь Собрание сочинений в 6 томах. Том 3. М.: Художественная литература, 1959, т. 3, стр. 8.

Там же, стр. 8.

Там же, стр. 14.

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 3, стр. 339.

381

Гоголь Н. В. Невский проспект // Н. В. Гоголь Собрание сочинений в 6 томах. Том 3. М.: Художественная литература, 1959, т. 3, стр. 13.

382

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 3, стр. 339.

383

Гоголь Н. В. Невский проспект // Н. В. Гоголь Собрание сочинений в 6 томах. Том 3. М.: Художественная литература, 1959, т. 3, стр. 17.

Там же, стр. 31.

385

Там же, стр. 37.

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 3, стр. 340.

387

Там же, стр. 334.

388

Гоголь Н. В. Невский проспект // Н. В. Гоголь Собрание сочинений в 6 томах. Том 3. М.: Художественная литература, 1959, стр. 41.

389

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 3, стр. 333.

390

Гоголь Н. В. Невский проспект // Н. В. Гоголь Собрание сочинений в 6 томах. Том 3. М.: Художественная литература, 1959, т. 3, стр. 41.

391

Бахтин М. М. Собрание сочинений в 6 томах. М.: Русские словари, Языки славянских культур, 1997–2012, т. 4 (2), стр. 190.

392

Там же, стр. 359.

393

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 3, стр. 211.

394

Илья Эренбург. Собрание сочинений в девяти томах. М.: Художественная литература, т. 8, с.30.

395

Дурылин С. Н. Как работал Лермонтов. // С. Н. Дурылин. Собрание сочинений в 3 томах. Том 3. М.: Журнал «Москва», 2014, стр. 465.

Лермонтов М. Ю. Pro et contra. СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института, 2002, стр. 276.

397

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 463.

398

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 289–290.

399

Бахтин М. М. Собрание сочинений в 6 томах. М.: Русские словари, Языки славянских культур, 1997–2012, т. 4 (2), стр. 254.

Лермонтов М. Ю. Pro et contra. СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института, 2002, стр. 248–249.

Кайуа Р. Игры и люди. М.: ОГИ, 2007, стр. 185.

Хейзинга Й. Homo ludens. М.: Прогресс-Академия, 1992, стр. 149.

Корф М. Записки. М.: Захаров, 2003, стр. 211.

Кайуа Р. Игры и люди. М.: ОГИ, 2007, стр. 92–93.

405

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 35.

Там же, стр. 73.

407

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 7, стр. 16.

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 35.

409

Там же, стр. 62.

Там же, стр. 70.

411

Адлер А. Понять природу человека. СПб.: Академический проект, 1997, стр. 83–84.

Кайуа Р. Игры и люди. М.: ОГИ, 2007, стр. 65.

413

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 4, стр. 132.

Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1999, стр. 130.

Кайуа Р. Игры и люди. М.: ОГИ, 2007, стр. 100.

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 2, стр. 224.

Кайуа Р. Игры и люди. М.: ОГИ, 2007, стр. 143.

418

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 292.

419

Там же, стр. 437.

Хейзинга Й. Homo ludens. М.: Прогресс-Академия, 1992, стр. 152.

421

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 278.

Там же, стр. 196.

423

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 2, стр. 91.

Сушкова Е. Записки. М.: Захаров, 2004, стр. 163.

425

Оксман Ю. Г. М. Ю. Лермонтов и Е. А. Сушкова // Сушкова Е. Записки. М.: Захаров, 2004, стр. 5.

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 39.

Бахтин М. М. Собрание сочинений в 6 томах. М.: Русские словари, Языки славянских культур, 1997–2012, т. 4 (2), стр. 51.

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 337.

429

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 4, стр. 369.

Кайуа Р. Игры и люди. М.: ОГИ, 2007, стр. 148.

431

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 5, стр. 540.

432

Юнг К. – Г. Психология бессознательного. М.: Канон, 1996, стр. 217.

Кайуа Р. Игры и люди. М.: ОГИ, 2007, стр. 129–130.

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 336.

435

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 2, стр. 162.

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 7, стр. 224.

Хейзинга Й. Homo ludens. М.: Прогресс-Академия, 1992, стр. 120.

Адлер А. Понять природу человека. СПб.: Академический проект, 1997, стр. 149.

Лермонтов М. Ю. Pro et contra. СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института, 2002, стр. 261.

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 37.

441

Там же, стр. 210.

Фрейд З. «Я» и «Оно». Труды разных лет: в 2-х кн. Тбилиси: Мерани, 1991, т. 2, стр. 259.

443

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 333.

Там же, стр. 368.

Там же, стр. 175.

Там же, стр. 376.

447

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 44.

Там же, стр. 201.

449

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 6, стр. 135.

Ясперс К. Стриндберг и Ван Гог. СПб.: Алетейя, 1998, стр. 314.

Фрейд З. «Я» и «Оно». Труды разных лет: в 2-х кн. Тбилиси: Мерани, 1991, т. 2, стр. 350.

Там же, стр. 278–279.

453

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 56.

Там же, стр. 145.

Там же, стр. 165, 175.

Там же, стр. 250.

457

Там же, стр. 275.

458

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 6, стр. 6.

459

Сушкова Е. Записки. М.: Захаров, 2004, стр. 81.

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 306.

Фрейд З. «Я» и «Оно». Труды разных лет: в 2-х кн. Тбилиси: Мерани, 1991, т. 2, стр. 306–307.

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 335.

463

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 4, стр. 370.

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 130.

Фрейд З. «Я» и «Оно». Труды разных лет: в 2-х кн. Тбилиси: Мерани, 1991, т. 2, стр. 265–266.

466

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 4, стр. 165.

467

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 6, стр. 128.

Соллогуб В. А. Большой свет // В. А. Соллогуб. Избранная проза. М.: Правда, 1983, стр. 89.

469

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 7, стр. 149.

Ясперс К. Стриндберг и Ван Гог. СПб.: Алетейя, 1998, стр. 314.

Фрейд З. «Я» и «Оно». Труды разных лет: в 2-х кн. Тбилиси: Мерани, 1991, т. 2, стр. 346.

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 416.

473

Там же, стр. 272.

Фрейд З. «Я» и «Оно». Труды разных лет: в 2-х кн. Тбилиси: Мерани, 1991, т. 2, стр. 272.

475

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 171.

Там же, стр. 356.

Там же, стр. 344.

Там же, стр. 376.

Юнг К. – Г. Психологические типы. СПб.: Ювента-Прогресс-Универсум, 1995, стр. 205.

Юнг К. – Г. Очерки по психологии бессознательного. М.: Когито-Центр, 2010, стр. 341–342.

481

Адлер А. Понять природу человека. СПб.: Академический проект, 1997, стр. 172–173.

Фрейд З. «Я» и «Оно». Труды разных лет: в 2-х кн. Тбилиси: Мерани, 1991, т. 2, стр. 273–274.

483

Хейзинга Й. Homo ludens. М.: Прогресс-Академия, 1992, стр. 111–112.

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 434.

485

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 2, стр. 228.

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 320.

Хорни К. Наши внутренние конфликты. М.: Канон-Плюс, 2013, стр. 177–178.

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 6, стр. 339.

489

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 2, стр. 122.

490

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 301.

491

Там же, стр. 250.

492

Там же, стр. 292.

493

Там же, стр. 559–560.

Там же, стр. 472.

495

Там же, стр. 164.

Там же, стр. 272.

Там же, стр. 416.

Там же, стр. 433.

Фрейд З. «Я» и «Оно». Труды разных лет: в 2-х кн. Тбилиси: Мерани, 1991, т. 2, стр. 370–371.

500

Там же, стр. 359.

501

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 151.

Там же, стр. 534.

503

Мартьянов П. К. Последние дни жизни Лермонтова. М.: Гелиос АРВ, 2009, стр. 83.

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 627.

505

Там же, стр. 470.

Кайуа Р. Игры и люди. М.: ОГИ, 2007, стр. 41.

507

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 204.

Там же, стр. 423.

509

Там же, стр. 274.

510

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 42.

511

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 6, стр. 7.

512

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 419.

513

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 6, стр. 346.

Там же, стр. 346.

515

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 423.

516

Мартьянов П. К. Последние дни жизни Лермонтова. М.: Гелиос АРВ, 2009, стр. 36.

517

Юнг К. – Г. Психологические типы. СПб.: Ювента-Прогресс-Универсум, 1995, стр. 586.

518

Там же, стр. 405.

519

Там же, стр. 448.

520

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 187.

521

Юнг К. – Г. Психологические типы. СПб.: Ювента-Прогресс-Универсум, 1995, стр. 494.

522

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989.; стр. 38, 39.

523

Юнг К. – Г. Психологические типы. СПб.: Ювента-Прогресс-Универсум, 1995, стр. 616.

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 293.

525

Юнг К. – Г. Психологические типы. СПб.: Ювента-Прогресс-Универсум, 1995, стр. 194.

Там же, стр. 450.

527

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 173.

528

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 6, стр. 294.

Юнг К. – Г. Психологические типы. СПб.: Ювента-Прогресс-Универсум, 1995, стр. 451.

Юнг К. – Г. Тэвистокские лекции. М.: Рефл-бук-Ваклер, 1998, стр. 24.

531

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 471.

Юнг К. – Г. Тэвистокские лекции. М.: Рефл-бук-Ваклер, 1998, стр. 24.

533

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 296–297.

Юнг К. – Г. Тэвистокские лекции. М.: Рефл-бук-Ваклер, 1998, стр. 24.

535

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 6, стр. 283.

536

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 4, стр. 175, 176.

Адлер А. О невротическом характере. СПб.-М.: Университетская книга – АСТ, 1997, стр. 25.

Там же, стр. 37.

539

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 6, стр. 312.

Адлер А. Понять природу человека. СПб.: Академический проект, 1997, стр. 68.

541

Там же, стр. 209.

Юнг К. – Г. Практика психотерапии. СПб.: Университетская книга, 1998, стр. 41.

543

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 6, стр. 245.

Юнг К. – Г. Очерки по психологии бессознательного. М.: Когито-Центр, 2010, стр. 294.

545

Сартр Ж. П. Идиот в семье. Гюстав Флобер от 1821 до 1857. СПб.: Академический проект, 2009, стр. 174.

Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1999, стр. 239.

Адлер А. О невротическом характере. СПб.-М.: Университетская книга – АСТ, 1997, стр. 230.

Там же, стр. 303.

549

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 634.

550

Адлер А. О невротическом характере. СПб.-М.: Университетская книга – АСТ, 1997, стр. 253.

551

Там же, стр. 328.

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, т. 6, стр. 309.

553

Адлер А. О невротическом характере. СПб.-М.: Университетская книга – АСТ, 1997, стр. 329.

Юнг К. – Г. Психология и алхимия. М.: Рефл-бук-Ваклер, 1997, стр. 469.

555

Юнг К. – Г. Очерки по психологии бессознательного. М.: Когито-Центр, 2010, стр. 305–306.

Юнг К. – Г. Конфликты детской души. М.: Канон-Реабилитация, 1997, стр. 216.

557

Виноградов В. В. Стиль прозы М. Ю. Лермонтова // В. В. Виноградов Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя. М.: Наука, 1990, стр. 251.

Там же, стр. 253.

559

Сушкова Е. Записки. М.: Захаров, 2004, стр. 126.

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 7, стр. 115.

561

Бахтин М. М. Собрание сочинений в 6 томах. М.: Русские словари, Языки славянских культур, 1997–2012, т. 6, стр. 462–463.

562

Гейне Г. Боги в изгнании // Генрих Гейне Собрание сочинений в 10 томах. Том 9. Л.: Художественная литература, 1959, т. 8, стр. 52.

563

Лермонтов М. Ю. В воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989, стр. 253.

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 1, стр. 360.

565

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Воскресенье, 2000–2002, т. 5, стр. 613.

Там же, стр. 538.

567

Белинский В. Г. Собрание сочинений в 3 томах. Т. 1. М., 1948, стр. 77.

Скотт В. Собрание сочинений в 20 томах. Т. 16. Минск, 1994, стр. 490.

Юнг К. – Г. Человек и его символы. М., 1998, стр. 163.

Жуковский В. А. Собрание сочинений в 4 тома х. Т. 2. Л., 1959, стр. 140.

Юнг К. – Г. Mysterium coniunctionis. М., 1997, стр. 366.

Там же, стр. 296.

Поэты кружка Н. В. Станкевича. Л., 1964, стр. 233.

Юнг К. – Г. Человек и его символы. М., 1998, стр. 172.

Там же, стр. 97.

Поэты кружка Н. В. Станкевича. Л., 1964, стр. 234.

577

Томашевский Б. Стилистика и стихосложение. Л., 1959, стр. 382.

Скуднякова Е. В. Фантастическое в поэтике «таинственных повестей И. С. Тургенева» Диссертация… канд. фил. н., Саранск, 2009).

Муратов А. Б. Тургенев-новеллист. Л.: Издательство ЛГУ, 1985.

Телегин С. М. Мифологическое пространство русской литературы. М., 2005.

581

Топоров В. Н. Странный Тургенев (Четыре главы). М.: Изд. РГГУ 1998.

Мостовская Н. Н. Повесть Тургенева «После смерти (Клара Милич)» в литературной традиции // Русская литература. 1993. № 2.

Топоров В. Н. К архетипическому у Тургенева: сны, видения, мечтания // Литературные архетипы и универсалии. М.: Изд. РГГУ, 2001.

Дедюхина О. В. Сны и видения в повестях и рассказах И. С. Тургенева Дисс… канн. ф. н. М., 2006.

Лазарева К. В. Мифопоэтика «таинственных повестей» И. С. Тургенева. Дисс… кан. ф. п. Ульяновск, 2005.

Там же, 2005.

Фрейд З. Бред и сны в «Градиве» В. Иенсена // З. Фрейд. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995.

Юнг К. – Г. Психология и алхимия. М.-Киев: Рефл-Бук-Ваклер, 1997, стр. 89.

589

Юнг К. – Г. Синтетический или конструктивный метод // К. Г. Юнг. Структура психики и процесс индивидуации. М.: Наука, 1996, стр. 132–133.

590

Анненский И. Книги отражений. // Иннокентий Анненский. Избранное. М.: Правда, 1987, стр. 218.

591

Фрейд З. Бред и сны в «Градиве» В. Иенсена // З. Фрейд. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995, стр. 138–139.

592

Юнг К. – Г. Об энергетике души. М.: Академический проект, 2013, стр. 153.

593

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах. Т. XIII. М.-Л.: Наука, 1960–1968, стр. 60.

Юнг К. – Г. Психология и алхимия. М.-Киев: Рефл-Бук-Ваклер, 1997, стр. 477.

595

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах. Т. XIII. М.-Л.: Наука, 1960–1968, стр. 60.

Юнг К. – Г. Психология и алхимия. М.-Киев: Рефл-Бук-Ваклер, 1997; стр. 114, 117.

597

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах. Т. XIII. М.-Л.: Наука, 1960–1968, стр. 60.

Юнг К. – Г. Mysterium coniunctionis. М.-Киев: Рефл-Бук-Ваклер, 1997, стр. 458.

599

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах. Т. XIII. М.-Л.: Наука, 1960–1968, стр. 64.

600

Юнг К. – Г. Психология и алхимия. М.-Киев: Рефл-Бук-Ваклер, 1997, стр. 109.

601

Юнг К. – Г. Синхронистичность. М.-Киев: Рефл-Бук-Ваклер, 1997, стр. 147.

602

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах. Т. XIII. М.-Л.: Наука, 1960–1968, стр. 68, 69.

603

Юнг К. – Г. К психологии и патологии так называемых оккультных феноменов. // К. – Г. Юнг. Конфликты детской души. М.: Канон-Плюс, ОИ «Реабилитация», 1997, стр. 234.

Там же, стр. 319.

605

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах. Т. XIII. М.-Л.: Наука, 1960–1968, стр. 65.

Там же, стр. 68.

607

Юнг К. – Г. Mysterium coniunctionis. М.-Киев: Рефл-Бук-Ваклер, 1997, стр. 177.

608

Юнг К. – Г. К психологии и патологии так называемых оккультных феноменов. // К. – Г. Юнг. Конфликты детской души. М.: Канон-Плюс, ОИ «Реабилитация», 1997, стр. 238.

609

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах. Т. XIII. М.-Л.: Наука, 1960–1968, стр. 74.

610

Там же, стр. 62.

611

Там же, стр. 63.

612

Там же, стр. 74.

613

Там же, стр. 75.

614

Анненский И. Книги отражений. // Иннокентий Анненский. Избранное. М.: Правда, 1987, стр. 224.

615

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах. Т. XIII. М.-Л.: Наука, 1960–1968, стр. 105.

Там же, стр. 103.

617

Там же, стр. 97.

618

Анненский И. Книги отражений. // Иннокентий Анненский. Избранное. М.: Правда, 1987, стр. 218.

619

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах. Т. XIII. М.-Л.: Наука, 1960–1968, стр. 76.

620

Там же, стр. 77.

621

Там же, стр. 78.

622

Хорни Карен. Новые пути в психоанализе. М.: Канон-Плюс, 2014, стр. 176.

623

Франц фон Мария-Луиза. Процесс индивидуации. // Карл Густав Юнг. Человек и его символы. М.: Серебряные нити, 1998, стр. 176.

Там же, стр. 179.

625

Якоби И. Индивидуальная символика: случай из психоаналитической практики. // К. – Г. Юнг. Человек и его символы. М.: Серебряные нити, 1998, стр. 272.

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах. Т. XIII. М.-Л.: Наука, 1960–1968, стр. 90.

627

Юнг К. – Г. О природе психе. М.-Киев: Рефл-Бук-Ваклер,2002, стр. 35.

628

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах. Т. XIII. М.-Л.: Наука, 1960–1968, стр. 98.

629

Там же.

630

Юнг К. – Г. О природе психе. М.-Киев: Рефл-Бук-Ваклер,2002, стр. 197.

631

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах. Т. XIII. М.-Л.: Наука, 1960–1968, стр. 98.

632

Юнг К. – Г. Психология и алхимия. М.-Киев: Рефл-Бук-Ваклер, 1997, стр. 196–197.

633

Там же, стр. 127.

Там же, стр. 97–98.

635

Там же, стр. 273.

636

Франц фон Мария-Луиза. Процесс индивидуации. // Карл Густав Юнг. Человек и его символы. М.: Серебряные нити, 1998, стр. 168.

637

Юнг К. – Г. Воспоминания, сновидения, размышления. Львов-М.: Инициатива-Акт, 1998, стр. 365.

638

Юнг К. – Г. Об энергетике души. М.: Академический проект, 2013, стр. 165–166.

639

Юнг К. – Г. Синтетический или конструктивный метод // К. Г. Юнг. Структура психики и процесс индивидуации. М.: Наука, 1996, стр. 148.

Белянин В. Психологическое литературоведение. М., 2008, стр. 21–22.

641

Кадыров И. М. «Двойник» Достоевского: попытка психоаналитической интерпретации // Консультативная психология и психотерапия. 2002, № 1.

642

Выготский Л. С. Психология развития человека. М., 2003, стр. 51.

643

Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 1. Л., 1988–1996, стр. 446.

Ермаков И. Д. Психоанализ у Достоевского // Российский психоаналитический вестник. 1993–1994, № 3–4.

Белинский В. Г. Полн. соб. соч. Т. 9. М., 1955, стр. 493.

Ермаков И. Д. Психоанализ у Достоевского // Российский психоаналитический вестник. 1993–1994, № 3–4.

647

Там же.

Хорни К. Самоанализ. М., 2008, стр. 244.

649

Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 1. Л., 1988–1996, стр. 447.

Кузнецов О. Н., Лебедев В. К. Достоевский над бездной безумия. М., 2003, стр. 12.

651

Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 1. Л., 1988–1996, стр. 148.

Там же, стр. 178.

653

Там же, стр. 285.

Юнг К. – Г. Практика психотерапии. СПб., 1998, стр. 32–33.

Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995, стр. 240.

656

Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 1. Л., 1988–1996, стр. 273.

Там же, стр. 285.

Там же, стр. 178.

659

Фенихель О. Психоаналитическая теория неврозов. М., 2005, стр. 25.

Ганнушкин П. Б. Клиника психопатий. Н. – Новгород, 1998, стр. 10.

661

Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 1. Л., 1988–1996, стр. 149.

662

Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 1. Л., 1988–1996, стр. 233.

663

Там же, стр. 245.

Там же, стр. 196.

665

Юнг К. – Г. Работы по психиатрии. СПб., 2000; стр. 250, 251.

666

Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 1. Л., 1988–1996, стр. 182.

667

Там же, стр. 185.

Там же, стр. 198.

669

Там же, стр. 243.

Там же, стр. 150–151.

Там же, стр. 167.

Там же, стр. 222.

Там же, стр. 227.

Там же, стр. 181.

675

Фенихель О. Психоаналитическая теория неврозов. М., 2005, стр. 40.

Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 1. Л., 1988–1996, стр. 231.

677

Там же, стр. 234.

Там же, стр. 186.

679

Там же, стр. 216.

Там же, стр. 291.

681

Там же, стр. 294.

682

Беннет Е. – А. Что на самом деле сказал Юнг? М., 2008; стр. 102, 103.

683

Брилл А. Лекции по психоаналитической психиатрии. Екатеринбург, 1998, стр. 160.

684

Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 1. Л., 1988–1996, стр. 152.

685

Юнг К. – Г. Конфликты детской души. М., 1997, стр. 197.

686

Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 1. Л., 1988–1996, стр. 165.

687

Там же, стр. 174.

688

Адлер А. Воспитание детей. Взаимодействие полов. Ростов-на-Дону, 1998, стр. 39.

689

Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 1. Л., 1988–1996, стр. 252.

690

Фромм Э. Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок, мифов. М., 2008., стр. 181.

691

Нойман Э. Глубинная психология и новая этика. СПб., 2008, стр. 98–99.

692

Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 1. Л., 1988–1996, стр. 274.

693

Там же, стр. 274.

Юнг К. – Г. Работы по психиатрии. СПб., 2000, стр. 263.

Юнг К. – Г. Тэвистокские лекции. М., 1998, стр. 86.

Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 1. Л., 1988–1996, стр. 242.

Там же, стр. 243.

Юнг К. – Г. Синхронистичность. М., 1997, стр. 129.

699

Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 1. Л., 1988–1996, стр. 242.

Там же, стр. 291.

701

Юнг К. – Г. AION. Исследование феноменологии самости. М., 1997, стр. 185–186.